СВЕТ
ПРА
БЕЛАРУСЬ

Анджэй
Цеханавецкі

МІХАЛ КАЗІМІР АГІНСКІ І ЯГО «СЯДЗІБА МУЗАЎ» У СЛОНІМЕ

МІНСК
«БЕЛАРУСЬ»
1993

ББК 63.3 (2Б)
Ц 55
УДК 929 Агінскі + [947.6+008 (476)] (092)

Серыя заснавана ў 1993 годзе

Пераклад з нямецкай мовы
Уладзіміра САКАЛОЎСКАГА па выданні:

Andrzej Ciechanowiecki. Michał Kazimierz Ogiński und sein Musenhof zu Słonim. Böhlau Verlag Köln Graz, 1961.

Навуковае рэдагаванне перакладу
і тэкст прадмовы Адама МАЛЬДЗІСА

Цеханавецкі А.
Ц 55 Міхал Казімір Агінскі і «яго сядзіба музаў» у Слоніме /Пер. з ням. мовы У. Сакалоўскага; навук. рэд. пер. і тэкст прадм. А. Мальдзіса.— Мн.: Беларусь, 1993.— 176 с.— (Свет пра Беларусь).
ISBN 5-338-01062-3.

Міхал Казімір Агінскі (1730–1800) — гетман Вялікага княства Літоўскага, вядомы мецэнат, кампазітар, мастак, паэт. Свае маёнткі Слонім і Целяханы ёнператварыў у «сядзібы музаў», вядомыя ва ўсёй Еўропе, але забытыя ў Беларусі. Гэты прагал запаўняе кніга Анджэя Цеханавецкага, нашчадка беларускіх княжацкіх родаў Мсціслаўскіх і Заслаўскіх і таксама мецэната, які цяпер жыве ў Лондане. Кніга заснавана на багатым архіўным матэрыяле, упершыню выдадзена на нямецкай мове (Кёльн, 1961).

Ц $\frac{0503020903 — 033}{М 301 (03) — 93}$ 19—93 ББК 63.3 (2Б)

ISBN 5-338-01062-3

Гімн слонімскім музам

Перад вамі, паважаныя чытачы,— унікальная кніга. Гэта першае спецыяльнае даследаванне па гісторыі прыдворнага тэатра Беларусі, да таго ж заснаванае на невядомых раней архіўных матэрыялах. Выключнасць кнігі заключаецца і ў тым, што ўпершыню яна выйшла з друку далёка ад Мінска, у Кёльне, на нямецкай мове, з часу выдання (1961) практычна была недаступнай беларускім даследчыкам і толькі цяпер, больш чым праз трыццаць год, увойдзе ў наш шырокі навукова-культурны ўжытак.

А яшчэ ўнікальнасць кнізе прыдае асоба яе аўтара. Доктар Анджэй Цеханавецкі з'яўляецца адным з найпершых арыстакратаў сярод тых, чый род паходзіць з беларускай зямлі. Ён прамы нашчадак князёў Мсціслаўскіх і Заслаўскіх і, як сам крыху з гумарам кажа, «у выпадку чаго» меў бы ўсе правы прэтэндаваць на беларускую карону. Прынамсі — большыя, чым некаторыя з вялікіх князёў... Род Цеханавецкіх быў шырока разгалінаваны на Віцебшчыне і Магілёўшчыне. Дзед і бацька аўтара кнігі нарадзіліся і жылі ў Бачэйкаве цяперашняга Бешанковіцкага раёна, ператварылі гэты маёнтак ва ўнікальны музейна-архітэктурна-паркавы комплекс. Продкі Анджэя Цеханавецкага маюць вялікія заслугі ў пашырэнні культуры на поўначы і ўсходзе Беларусі: яны засноўвалі школы, шпіталі, даследавалі мінулае свайго краю, пісалі і выдавалі кнігі (у тым ліку пра Бачэйкава), цікавіліся беларушчынай (прозвішчы трох Цеханавецкіх — «куратара ў Віцебску» Ігнацыя, «маршалка» Паўла і «старшыні ў Віцебску» Алекса — мы знаходзім у спісе падпісчыкаў на беларускі пераклад В. Дуніна-Марцінкевіча паэмы А. Міцкевіча «Пан Тадэуш»). Маці аўтара кнігі Матыльда — з роду Асяцімскіх-Чапскіх — нарадзілася ў Варнянах на Астравеччыне, генетычна была звязана з многімі арыстакратычнымі родамі Беларусі, і, калі яна памерла (1991), сын палічыў неабходным, каб за яе была адпраўлена імша ў Мінску на беларускай мове.

Аднак вернемся да кнігі. У свой час трапіла яна да

мяне нелегальна, праз «жалезную заслону». Ведаючы кола маіх зацікаўленняў, перадаў яе мне «з аказіяй» нямецкі даследчык і перакладчык Норберт Рандаў. Ацаніўшы навуковае значэнне кнігі, я некалькі разоў спасылаўся на яе ў сваёй манаграфіі «На скрыжаванні славянскіх традыцый». І гэта аблегчыла нашы першыя асабістыя кантакты, калі мы сустракаліся ў Лондане восенню 1982 г., дзякуючы пасрэдніцтву айца Аляксандра Надсона. Як рэдактар і саўладальнік «Хайм Галеры» ён паказаў тады мне свае зборы старажытнага еўрапейскага мастацтва. Мы многа гаварылі (у тым ліку і з унукам беларускай мецэнаткі Магдалены Радзівіл) пра Беларусь.

У 1988 г., калі сітуацыя змянілася да лепшага, Анджэй Цеханавецкі і сам упершыню наведаў зямлю сваіх продкаў, зацікаўлена ўзіраўся тут у першыя прыкметы нацыянальнага адраджэння. А потым падараваў беларускім музеям унікальны слуцкі пояс, рэдкую кнігу, выдадзеную ў Гродне ў XVIII ст., малюнак Нясвіжа пачатку XIX ст. Ён удзельнічаў у рабоце ўстаноўчага Міжнароднага кангрэса беларусістаў, дзе стаў ганаровым сябрам новай асацыяцыі. Выступіў ініцыятарам і фундатарам шэрага міжнародных навуковых сустрэч, прысвечаных мінуламу Беларусі. Быў выбраны ганаровым сябрам Інстытута гісторыі Акадэміі навук Беларусі, ганаровым старшынёй Згуртавання Беларускае шляхты, узнагароджаны медалём Францішка Скарыны. Сярод старадаўняй мясцовай арыстакратыі Анджэй Цеханавецкі першым павярнуўся тварам да Беларусі (за ім цяпер пайшлі Радзівілы, Пуслоўскія і інш.), і наша грамадскасць (у першую чаргу інтэлігенцыя, моладзь) высока ацэньвае гэты высакародны жэст. Сёння ён праяўляецца ў супольных пошуках сродкаў на рэстаўрацыю помнікаў архітэктуры ў Нясвіжы, у выяўленні і вяртанні нацыянальных рэліквій.

На першы погляд, такая актыўная грамадска-культурная дзейнасць Анджэя Цеханавецкага на карысць Беларусі здаецца невытлумачальнай. Бо асабіста раней ён не меў з ёй нічога агульнага. Нарадзіўся ён (1924) у Варшаве, дзяцінства правёў (як сын дыпламата) у Будапешце. У вайну ўдзельнічаў (разам з маці) у Варшаўскім паўстанні. Вывучаў гісторыю мастацтваў у Ягелонскім універсітэце (Кракаў). У 1950 г. арыштаваны за свае патрыятычныя погляды і прыгавораны да

дзесяці год турмы. Але ў 1956 г., пасля смерці Сталіна і Берута, вызвалены, а затым і рэабілітаваны. У 1958 г. Анджэй Цеханавецкі пакінуў Польшчу. Вучыўся і выкладаў у Германіі, ЗША, Партугаліі, Англіі. У Цюбінгенскім універсітэце абараніў доктарскую дысертацыю (якраз пра слонімскі тэатр). З 1961 г. у Лондане арганізуе мастацкія выставы, галерэі, выдае іх навуковыя каталогі. Многа дапамагае польскім музеям, засноўвае *Фундацыю імя Цеханавецкіх у каралеўскім* замку ў Варшаве, фінансуе навуковыя выданні (у тым ліку па архітэктуры і генеалогіі Беларусі і Літвы). Вядзе шырокую грамадска-дабрачынную дзейнасць, якая адзначана высокімі ўзнагародамі — польскімі, італьянскімі, французскімі, ватыканскімі, шведскімі, аўстрыйскімі, Мальтанскага ордэна (у канцы 1992 г. быў выбраны віцэ-прэзідэнтам польскага саюза яго кавалераў), а таксама ганаровым доктарам універсітэтаў Варшавы і Нью-Мексіка... І раптам польскія, заходнееўрапейскія справы пачынаюць адцясняцца беларускімі. Анджэй Цеханавецкі бярэцца, дасведчана і пераканана, будаваць, як ён сам кажа, масты паміж Беларуссю і Заходняй Еўропай. Чаму? Несумненна, загаварыў генетычны «голас крыві», адчуванне сувязі з зямлёй сваіх продкаў. А яшчэ — разуменне, што цяпер у Беларусі ў многім вырашаюцца лёсы Еўропы.

Павага Анджэя Цеханавецкага да зямлі продкаў, яе багатай гісторыі адчуваецца таксама ў кнізе «Міхал Казімір Агінскі і яго «сядзіба музаў» у Слоніме». Гэта вонкава па-навуковаму стрыманы, але ўнутрана ўсхваляваны, страсны гімн гораду на Шчары,ператворанаму яго ўладальнікам у адзін з найпершых тэатральна-музычных цэнтраў тагачаснай Еўропы. Многія творы італьянскіх, французскіх і нямецкіх аўтараў ставіліся і выконваліся тут у адзін і той жа год, што на радзіме, а то і раней. Вельмі высокім было тут выканаўчае майстэрства спевакоў, музыкантаў, танцораў (як сведчаць прозвішчы, большасць з іх былі дзецьмі беларускіх прыгонных сялян). Супастаўляючы слонімскія ансамблі з заходнееўрапейскімі, у тым ліку са славутым тэатрам у Мангайме, аўтар кнігі пры кожным зручным выпадку патрыятычна падкрэслівае перавагу айчынных над зарубежнымі. Па колькасці выканаўцаў, па вышыні аплаты слонімскія аркестр і балет былі на ўзроўні або апярэджвалі каралеўскія ў Варшаве, радзівілаўскія ў Нясвіжы, княжацкія ў

Вюртэмбергу, Бадэн-Бадэне і іншых нямецкіх, аўстрыйскіх і чэшскіх гарадах. Калі я чытаю ў кнізе, што слонімскі тэатр, які мог змясціць да дзвюх тысяч гледачоў, выконваў лепшыя творы зарубежных і айчынных аўтараў, што ён быў абсталяваны па апошняму слову тагачаснай тэхнікі, меў краўца, цырульніка і гардэробшчыкаў, якіх не было нават у Мангайме, што паркет тут націралі парафінам, а ў Мангайме не націралі, то між волі лаўлю сябе на думцы, што Беларусь не была ў XVIII ст. такой адсталай, як мы раней яе паказвалі, што яна і тады ўваходзіла ў Еўропу.

Чытач знойдзе ў кнізе падрабязную характарыстыку прыдворнай музычнай культуры Рэчы Паспалітай, у тым ліку і Беларусі, землі якой уваходзілі тады ў яе склад (аўтар вядзе гаворку пра Гродна, Нясвіж, Ружаны, Слуцк, Шклоў), неардынарнай асобы самога гетмана Міхала Казіміра Агінскага (дзядзькі Міхала Клеафаса), яго грамадска-гаспадарчай і мецэнацкай дзейнасці, а таксама, што найбольш істотна, створаных ім мастацкіх ансамбляў — іх рэпертуар, іх выканаўцаў. Вялікую каштоўнасць маюць апублікаваныя ў кнізе архіўныя спісы музыкантаў і іншага тэатральнага персаналу, рахункі выдаткаў. Па іх мы можам меркаваць пра ўзровень тагачаснай мастацка-духоўнай і матэрыяльнай культуры Слоніма і Беларусі ў цэлым.

Кнігай доктара Анджэя Цеханавецкага «Міхал Казімір Агінскі і яго «сядзіба музаў» у Слоніме» Міжнародная асацыяцыя беларусістаў распачынае выдавецкую серыю «Свет — пра Беларусь».

У сувязі з перакладам кнігі на беларускую мову аўтар даў згоду на пэўныя скарачэнні ў тэксце і асабліва ў каментарыях матэрыялаў, якія не маюць дачынення да Беларусі, а таксама на некаторыя ўдакладненні.

Адам МАЛЬДЗІС

Маёй маці

ПРАДМОВА

У сваёй змястоўнай працы «Польскі тэатр у Літве» Антон Мілер выказаў шкадаванне з прычыны «непапраўнай страты» «музычных папераў» з Беластока, а таксама са Слоніма[1]. Аднак у апошні час па шчаслівай выпадковасці зноў знайшліся істотныя часткі асабістага архіва вялікага літоўскага гетмана Міхала Казіміра Агінскага. Гэтыя матэрыялы знаходзіліся разам з паперамі Вішнявецкага і дакументамі Дольскага, што таксама належаць да архіва Агінскага, у прыватным уладанні. Толькі ў 1958 г. разам з архівам Патоцкага яны былі перададзены на захаванне ў бібліятэку Акадэміі навук (ПАН) у Кракаве і такім чынам, няхай толькі часткова, сталі даступнымі для карыстання. Нават у гэтым няпоўным варыянце яны з'яўляюцца каштоўнай крыніцай для даследавання культуры Рэчы Паспалітай, яе еўрапейскіх сувязяў у канцы XVIII стагоддзя[2].

З пажоўклых лістоў архіва паўстае перад намі захапляючы воблік двара Агінскіх у Слоніме з яго філіямі ў Седльцах і Целяханах. Яны сведчаць нам, што гэтая сядзіба, пра якую, на жаль, да сёння вельмі мала вядома, без сумнення, належала да самых цікавых у Рэчы Паспалітай. У літаратуры па гісторыі мастацтва і культуры XVIII стагоддзя наўрад ці мы знойдзем многа ўспамінаў пра гетмана Агінскага і яго рэзідэнцыю ў Слоніме. А паколькі крыніцы маўчалі, паўтараліся ў большасці выпадкаў традыцыйныя погляды, дзе, як цяпер высвятляецца, было і няяснае, і нават недакладнае. Толькі адкрыццё асабістага архіва Агінскага ўпершыню дазволіла больш дакладна ахарактарызаваць і фаянсавыя вырабы з Целяханаў, і ткацтва кілімаў у

1 A. Miller. Teatr polski na Litwie. Wilno, 1936. S. 55.

2 Згодна з інвентарным спісам былога віленскага Цэнтральнага архіва (Вільня, 1929), там знаходзіліся каштоўныя дадатковыя матэрыялы ў якасці актаў Слонімскага павятовага суда, трацейскага суда, гарадского суда, канфедэратыўныя акты са Слоніма за 1772—1793 гг., а таксама інвентарныя спісы, акты рэвізій, тарыфы Слонімскага павета. Яны, бясспрэчна, маглі б нам даць многа звестак пра персанал пры двары гетмана, аднак сёння з'яўляюцца недасягальнымі, бо ў большасці сваёй страчаны ў час эвакуацыі 1915 г.

Слоніме, і калекцыю мастацкіх твораў яго ўладальніка, і, не ў апошнюю чаргу, мецэнацкую дзейнасць Агінскага ў галіне музыкі і тэатра, асабліва оперы і балета.

Менавіта гэтай, музычнай, галіне прыдворнага мастацтва, якая ў адпаведнасці з асабістай схільнасцю гетмана найбольш мэтанакіравана ім развівалася, і прысвечана дадзеная праца. Аўтар яе, як гісторык мастацтва і культуры, але не музыказнавец па прафесіі, не прэтэндуе тут на інтэрпрэтацыю выкладзенага матэрыялу, якую, будзем спадзявацца, зробяць адпаведныя спецыялісты. Ужо сама неабходнасць на аснове адшуканых крыніц перагляду ранейшых тэндэнцый дае падставу для існавання дадзенага даследавання. Яго мэта — сістэматызацыя, апісанне новага матэрыялу, які ў будучым дазволіць раскрыць гісторыю слонімскага музычнага двара, створанага гетманам Агінскім. Адначасова ў працы зроблена спроба ўзнавіць воблік гэтага своеасаблівага і цікавага чалавека як творцы і натхніцеля бурнага мастацкага жыцця ў Слоніме напярэдадні наступаючага заняпаду агульнай музычнай культуры тагачасных беларускіх, польскіх і замежных магнацкіх двароў. Акрамя таго, гэтая праца, напісаная з пункту гледжання гісторыка культуры, дазволіць узнавіць мастацкае асяроддзе, якое ўтварылася вакол гетмана. Хацелася б шчыра прызнацца, што аўтар, якому абсяг культурнай дзейнасці гетмана стаў вядомым выпадкова, пры паглыбленні ў адшуканы ім матэрыял не мог пазбавіцца ад сімпатыі да Агінскага і яго дзейнасці. Якраз у святле новых дакументаў стала відавочным, што «Палескія Афіны», якія размяшчаліся нібы на перыферыі культурнай Еўропы, узвысіліся да ролі першаступеннага музычнага цэнтра, пасрэдніка паміж Мангаймскай школай і яе паслядоўнікамі ў Рэчы Паспалітай, сталі адным з важнейшых месцаў культурнай дзейнасці часоў Станіслава Аўгуста, якое для сучаснай Беларусі можа служыць падставай для законнай гордасці.

Праца, якая прапануецца чытачам, была выканана галоўным чынам у Польшчы. За дазвол карыстацца архіўнымі матэрыяламі аўтар выказвае падзяку бібліятэцы Акадэміі навук (ПАН) у Кракаве. Асаблівая ўдзячнасць у гэтай сувязі належыць графіні Малгажаце Патоцкай.

Пры завяршэнні працы ў Цюбінгенскім універсітэце

аўтару ўвесь час дапамагаў праф. Вернер Маркерт. Яму хацелася б тут выказаць сардэчную падзяку за добразычлівыя адносіны да гэтага даследавання, за ўключэнне яго ў выдавецкую серыю «Пытанні гісторыі Усходняй Еўропы», а таксама за некаторыя каштоўныя парады. Акрамя таго, аўтар застаецца ўдзячным праф., доктару Вальтэру Герстэнбергу за каштоўныя музыказнаўчыя заўвагі і праф., доктару Хансмарціну Дэкер-Хаўфу за сяброўскія парады па пытаннях гісторыі музыкі і культуры. Нарэшце хацелася б шчыра падзякаваць дактарам Х. Роосу, А. Файлю, К. Д. Зееману, а таксама Т. Кромеру, Ф. Ланге, Ё. Мартэнсу, доктару графу Стэфану Бандэні і магістру Валеўскаму за іх дапамогу.

З асаблівай удзячнасцю аўтар успамінае Касэвудскі фонд у Брайн Маўры (штат Пенсільванія, ЗША), чыя шчодрасць дала магчымасць апублікаваць гэтую працу. Без добразычлівасці, якая ўвесь час зыходзіла ад старшыняў гэтага фонду спадара Камніса і спадарыні Эленговен Касэвуд, наўрад ці ўдалося б закончыць гэтую работу.

Люты 1961.

УВОДЗІНЫ

Музычная культура XVIII стагоддзя развівалася ў Заходняй Еўропе па двух найбольш значных напрамках, дарэчы, у адпаведнасці з развіццём усяго грамадскага жыцця. З аднаго боку, яна знаходзіла выяўленне ў арыстакратычна-палацавай музыцы, што выконвалася пры дварах магнатаў і манархаў, з другога боку,— у дэмакратычна-гарадской, куды таксама можна далучыць царкоўную музыку, якая ў тую нерэлігійную эпоху іграла даволі значную ролю[1]. Што датычыцца музыкі і заняткаў ёй, то, ўрэшце, перамог, як па сваіх фармальных адзнаках, так і па грамадскіх асновах, дэмакратычны і гарадскі напрамак. Здарылася гэта менавіта перад Вялікай Французскай рэвалюцыяй, калі рыхтавалася крушэнне ранейшага гнілога рэжыму. У прынцыпе, аднак, можна сказаць, што яшчэ да самых 80-ых гадоў XVIII стагоддзя вызначальным для музычнай культуры з'яўляўся яе стан у дварах тагачасных свецкіх і духоўных валадароў. Гэтыя двары, што з часоў Рэнесансу развіваліся як выяўленне сілы ўладальніка і імкнуліся да ўздзеяння на наваколле, перажывалі якраз эпоху позняга барока, перажывалі пад уплывам ззяння, якое выпраменьваў французскі двор «караля-сонца», свой вышэйшы ўздым — дзе б яны не існавалі і на якой ступені сваёй асабістай іерархіі не знаходзіліся. Іх канец наступіў у розных краінах прыблізна адначасова, хаця прычыны для гэтага былі розныя: у Англіі — прамысловая рэвалюцыя, у Францыі — Вялікая рэвалюцыя, у Германіі — медыятызацыя[2] (выхад з непасрэднага падпарадкавання імператару «Святой Рымскай імперыі» і падпарадкаванне вышэйшаму мясцоваму князю.— *Перакл.*), урэшце ў Рэчы Паспалітай — яе падзел. Не мела значэння, якой была па свайму характару гэтая прычына — ці чыста палітычная, грамадска-палітычная, ці эканамічна-палітычная,

---

1 Ernst Bücken. Musik des Rokoko und der Klassik. Handbuch der Musikwissenschaft. Potsdam, 1929. S.3.

2 Сацыялагічныя вынікі медыятызацыі бліскуча выявіў Хайнц Гольвіцэр.— Гл.: Heinz Gollwitzer. Die Standesherren. Stuttgart, 1957.

бо яна прыводзіла да аднаго выніку — матэрыяльнага збяднення і палітычнага ўпадку старой арыстакратыі. Гэта адначасова было і канцом адпаведнай культуры, магчыма, апошняй універсальнай еўрапейскай культуры, для якой агульнай мовай была французская, багамі — філосафы-энцыклапедысты, нацыянальным гімнам — манерныя гукі мангаймскіх сімфоній.

Феномен «музычных сялібаў», асновы якога, відаць, закладваліся ў часы Рэнесансу ў Італіі з яе мазаікай невялікіх гарадоў і плеядай прагных да культуры і славы дынастый, быў асабліва характэрны для Цэнтральнай Еўропы. Ён сустракаецца таксама ў Францыі, але не набывае там вырашальнага значэння. Аркестры князёў дэ Конці ці спадароў дэ ля Пуплініьер — асабліва пад кіраўніцтвам Штаміца — мелі для Францыі вялікае значэнне, аднак больш значную ролю палацы арыстакратыі адыгрывалі для развіцця тэатра і оперы. Тэатр герцагіні дзю Мэн у Со, «Малы кабінет» некаранаванай каралевы Францыі маркізы Пампіду ці пазнейшай законнай каралевы Марыі Антуанеты ў Трыянове (з асабістым удзелам яе прыхільнікаў і гасцей) залічваюцца, безумоўна, да важнейшых старонак гісторыі французскага тэатра[3]. Такі тэатр і такая опера, мэтай якіх, паводле слушнай заўвагі А. Ст. Фюлера[4], былі толькі забава, мастацкая асалода, прызначаліся для абслугоўвання двароў. У Германіі, аднак, дзе тэатр з самага пачатку быў арыентаваны на выхаваўчыя мэты, кіраўніцтва ім перайшло ў рукі да сур'ёзна настроенага трэцяга саслоўя, да дзяржавы. Адсюль тая і руплівасць, з якой нямецкія двары браліся за сімфанічную музыку і оперу, што сталі галоўнымі сферамі іх дзейнасці. Прыдворныя капэлы, якія падтрымлівалі нават не вельмі заможныя арыстакраты, сталі тут апорай тагачаснай музычнай культуры[5]. Атрыманыя ў спадчыну ад трэцяга саслоўя, яны паслужылі пазней падставай для ўзнікнення ў гарадах мяшаных, прафесіянальных і аматарскіх ансамбляў — так званых «калегія музыка» (камерных аркестраў, што выконвалі старую музыку.—

---

3 Э. Бюкен. Названы твор. С. 3, 53, 102.

4 Armas Sten Fühler. Das Schauspielrepertoire des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters im Geschmackswandel des 18. und 19. Jahrhunderts (1779—1870). Heidelberg, 1935. S. 8. Аб праграмным характары нямецкага тэатра сведчыць грамата Іозефа II з нагоды заснавання нацыянальнага тэатра ў Вене: «Аб распаўсюджанні добрых густаў і ўдасканаленні нораваў».

5 Э. Бюкен. Названы твор. С. 3.

Аўт.), якія і паслужылі асновай сучаснай арганізацыі музычнага жыцця[6].

Вызначэнне і лакалізацыя нямецкіх музычных двароў не з'яўляецца мэтай гэтай працы. Такія тагачасныя крыніцы, як «Музычны альманах Нямеччыны за 1783 год» Форкеля, сведчаць пра вялікую іх колькасць. Яшчэ значна раней Людвіг Георг фон Бадэн даручаў ствараць музычныя ансамблі, «як гэта прынята пры ўсіх княжацкіх дварах», і тым самым закладваў асновы ўсеагульнага распаўсюджання ўказанай традыцыі[7]. Такія вядомыя музычныя двары, як прускі Фрыдрыха II, увекавечаны на карцінах Адольфа фон Менцэля[8], бліскучы двор Карла Яўгена фон Вюртэмбергскага[9], што паглынаў вялізныя сродкі, ці таксама вельмі дарагі, але яшчэ больш вядомы сваім магутным уздзеяннем вітэльсбахскі ў Цвайбрукене, ці такія вядомыя, як мангаймскі і мюнхенскі пры Карле Тэадоры[10], не патрабуюць асобнага апісання. Побач з імі, аднак, існавала мноства невялікіх ансамбляў: ад музычнага двара архіепіскапа Зальцбургскага[11], што тады быў выключна арыентаваны на застольную і оперную музыку, да ансбахскай капэлы, якая ўнесла значны ўклад у развіццё музыкі ў Нямеччыне, і турнскай і таксіскай камернай музыкі ў Рэгенсбургу ці, нарэшце, Оцінгенска-Валерштайнскай прыдворнай капэлы, што набыла тады сваю добрую рэпутацыю і, па ацэнках сучаснікаў, «была вельмі бліскучай»[12]. У краінах жа Габсбургскай манархіі багемская (чэшская) і венгерская арыстакратыя выконвалі ролю большых ці меншых нямецкіх двароў. Такія прозвішчы, як Кінскі, Можын, Неталіцкі, Лабковіч, Пахта, Вртбі, Ротал з

---

6 Тамсама. С. 4.

7 Ludwig Schiedermair. Die Oper an den badischen Höfen des 17 und 18 Jahrhunderts // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Jg. XIV. Leipzig, 1912—1913. S. 199.

8 Э. Бюкен. Названы твор. С. 76.

9 Rudolf Krauss. Das Stuttgarter Hoftheater. Stuttgart, 1908. S. 44.

10 Friedrich Walter. Geschichte Mannheims von den ersten Anfängen bis zum Übergang nach Baden. Mannheim, 1907. S. 586. Былі гады, калі выдаткі на тэатр і оперу тут штогод складалі да двухсот тысяч гульдэнаў. Паказ толькі адной оперы каштаваў, між іншым, каля сарака — пяцідзесяці тысяч гульдэнаў. Утрыманне музыкантаў і акцёраў у 1745 г. абышлося ў 24 тысячы гульдэнаў.

11 Constantin Schneider. Geschichte der Musik in Salzburg von den ältesten Zeit bis zur Gegenwart. Salzburg, 1935. S. 101.

12 Ludwig Schiedermair. Die Blütezeit der Ottingen-Wallersteinschen Hofkapelle // Тамсама. Jg. IX. Leipzig, 1907—1908. S. 84. Напачатку XIX стагоддзя з-за фінансавых цяжкасцяў і з прычыны медатызацыі капэла была распушчана.

багемскай, Шварцэнберг, Аўэршперг, Ліхтэнштайн, Батыяні, Эрдзёдзі, Пальфі з аўстрыйскай і венгерскай арыстакратыі[13] і асабліва шматлікія пакаленні Эстэргазі з іх дварамі ў Айзенштаце, а пазней у Эстэргазе, належалі да самых значных мецэнатаў у гэтай галіне культуры[14]. У пэўным сэнсе да такіх жа структур набліжалася і сітуацыя ў Рэчы Паспалітай. Тут вялікія арыстакратычныя двары, хаця юрыдычна яны і не маглі стаць у адзін шэраг з пануючымі нямецкімі дварамі, не ўступалі, аднак, ім па жыццёваму ўзроўню, па дынаміцы сваёй палітычнай і культурнай дзейнасці. Тагачасны відавочнік не памыліўся, калі пісаў: «Іх двары былі больш пышнымі, чым многія двары суверэнных нямецкіх князёў; гэта былі водбліскі ранейшага бляску польскіх паноў, якія тым ярчэй палалі, чым хутчэй ім трэба было назаўсёды пагаснуць»[15]. Іх магутную аснову стваралі маёнткі, што былі часта большыя, чым нямецкія карлікавыя дзяржавы. Сярод іх самымі значнымі з'яўляліся маёнткі Францішка Салезія Патоцкага, які валодаў 70 гарадамі і 400 тысячамі прыгонных, яго сына Шчаснага, што меў, акрамя ўсяго, два мільёны гектараў зямлі. Спадчынная маёмасць Радзівілаў, Нясвіжскі маярат, налічвала 16 гарадоў і каля 600 вёсак. Да звычайнага, далёка не арыстакратычнага маёнтка магло належаць сто вёсак. Кракаўскі епіскап, самы магутны царкоўны ўласнік у Рэчы Паспалітай, нават пасля страт, нанесеных яму першым падзелам Рэчы Паспалітай, усё яшчэ валодаў Северскім княствам і 16 вялізнымі маёнткамі з многімі гарадамі[16]. Уласныя прыдворныя арміі, уласная дыпламатыя, часта ўласная дынастычная палітыка і родасныя сувязі з кіруючымі дамамі, адначасова амаль намінальная каралеўская ўлада — усё

13 Тамсама. С. 83.

14 Grove's Dictionary of Music and Musicians. New York. V. 2. P. 975; V. 4. P. 149.

15 Julian Ursyn Niemcewicz. Pamiętniki czasów moich. Paris, 1948. S. 44. Характэрным у гэтых адносінах з'яўляецца пункт гледжання князя Багуслава Радзівіла, намесніка Прусіі, які па лініі маці паходзіў з дома Гогенцолернаў (памёр у 1669). Ён ці не адзіны з польскіх магнатаў, хто дабіўся прызнання сваёй палітычнай раўнапраўнасці з князямі імперыі.— Гл.: Przyczynki do historii domowej w Polsce napisał Władysław Syrokomla. Wilno, 1858; Jörg Jacoby. Boguslaus Radziwill. Der Statthalter des Grossen Kurfürsten in Ostpreussen. Marburg/Lahn, 1959.

16 Valerian Kalinka. Der Vierjährige Polnische Reichstag. Berlin, 1896. Bd. 1. S. 542.

бачыць у магнатах Рэчы Паспалітай сацыяльна-палітычны эквівалент меншым нямецкім манархам. Толькі на гэтай параўнальнай аснове мы можам зразумець развіццё і характар прыдворнай арыстакратычнай культуры ў Рэчы Паспалітай XVIII стагоддзя.

Відавочна, што музычная культура нямецкіх двароў у асобных цэнтрах вельмі рознілася. У многіх выпадках, на жаль, яна з'яўлялася вынікам моды, славалюбства, неабходнасці, выкліканай грамадскім становішчам, і выкарыстоўвалася як аздабленне ў час прыёмаў, банкетаў, увесяленняў. Прытым часам яна мела адбітак добрага аматарства, абуджала надзвычай шырокую аматарскую дзейнасць, нават у каранаваных асобаў. Ні ў якую з іншых эпохаў музыка не карысталася такім поспехам у вышэйшых слаях грамадства. З вітэльсбахскага двара паходзіў Макс Эмануэль фон Баўэрн — гамбіст, Максіміліян Іозеф III — «сапраўдны аматар музыкі»[17]. Карл Тэадор аддаваў перавагу ігры на кларнеце[18]. Яшчэ раней музыкай захаплялася пфальцкая графіня Элізабет[19]. Затым неабходна згадаць дзейнасць Фрыдрыха II ці Карла Яўгена фон Вюртэмбергскага[20], а ў Вене — Марыі Тэрэзы, бліскучай спявачкі, пазней — і Іозефа II[21]. Усё гэта сведчыць пра размах аматарскай музыкі, якая з двароў манархаў пераходзіла ў двары арыстакратаў, пераймалася багацеямі-прадпрымальнікамі і сярэднім саслоўем, садзейнічала распаўсюджанню музычнай культуры, ствараючы для яе новыя грамадскія асновы.

У такой сувязі і на такім фоне ўніверсальнай музычнай культуры, што ахапіла сабой значную частку тагачаснай Еўропы, і хацелася б разгледзець яе стан у Рэчы Паспалітай. Слонімскі двор вялікага літоўскага гетмана, князя Міхала Казіміра Агінскага з'яўляецца тут характэрным прыкладам.

---

17 Max Zenger. Geschichte der Münchener Oper. München, 1923. S. 29, 35.

18 Helmut Boese. Die Klarinette als Soloinstrument in der Musik der Mannheimer Schule. Dresden, 1940. S. 21.

19 Ф. Вальтэр. Названы твор. С. 411.

20 Р. Краўс. Названы твор. С. 52.

21 К. Шнайдэр. Названы твор. С. 116.

1. ПРЫДВОРНАЯ МУЗЫЧНАЯ КУЛЬТУРА РЭЧЫ ПАСПАЛІТАЙ У XVIII СТАГОДДЗІ

Пра культуру і музычнае жыццё ў Рэчы Паспалітай XVIII стагоддзя мы ведаем нямнога. Сумніцельныя аналогіі з іншымі сферамі мастацтва, асабліва з літаратурай саксонскай эпохі, адсутнасць пісьмовых крыніц па музыцы, нявысветленасць традыцый, якія ішлі ад XVI і XVII стагоддзяў, уплывалі на пазнейшую нацыянальную музыку XIX стагоддзя,— вось некаторыя з прычын, што сфарміравалі распаўсюджаны зняважлівы погляд на тагачасную музычную культуру. Рэдка ўзнімаецца голас — ды яшчэ такі нясмелы — у абарону той эпохі, як, напрыклад, голас Здзіслава Яхімецкага, які звярнуў увагу на капэлы і тэатры езуітаў і не без падставы сцвярджаў, што «ўжо беглы погляд на іх раскрывае сутнасць музычнага жыцця ў Польшчы XVII стагоддзя і многія іншыя пытанні адносна стану музычнай культуры таго перыяду, які здаўна быў дыскрэдытаваны як эпоха ўсё больш паглыбленага распаду і недасведчанасці»[1]. Такі асцярожны вывад аўтар падмацоўвае фактамі, з якімі мы часткова будзем мець справу ўжо ў гэтым раздзеле.

Адна з найбольш характэрных прыкметаў дадзенай эпохі — масавае ўзнікненне прыватных аркестраў і капэлаў, якія часцей за ўсё былі звязаны з рэзідэнцкімі, палацавымі і замкавымі тэатрамі. Акрамя таго, у далейшым назіраецца пашырэнне музычных зацікаўленняў, а затым і росквіт музычнага і кампазітарскага аматарства ў вышэйшых слаях грамадства. Сармацкае грамадства, калі меркаваць па шляхце, якая вызначала яго палітычнае і культурнае аблічча, было, па сутнасці, не дужа музычным. Выхаванае для зброі ці, хутчэй, для плуга, а дакладней, для спажывання пладоў сельскай гаспадаркі, занятае палітыкай і ўцехамі, яно не прыдавала асаблівага значэння музыцы як такой. Трапна прыкмеціў гэта А. Брукнэр, які пісаў, «што

1 Zdzisław Jachimecki. Muzyka Polska w rozwoju historycznym od czasów najdawniejszych do doby obecnej. Kraków, 1951. T. 1. Cz. II. S. 28.

гэтая пазбаўленая музычнасці нацыя не цаніла музыкі дзеля яе самой, а толькі як нязменны сродак удзелу ў танцах і. песнях»[2]. Нямала шматлікіх доказаў таму ёсць у літаратуры эпохі сарматызму і нават у больш ранніх помніках рэнесанснага пісьменства. Ужо Лукаш Гарніцкі выразна вызначыў ступень цікавасці тагачаснай шляхты да музыкі, яе месца ў грамадскім жыцці дзяржавы. Ён пісаў: «У нас шляхта не іграе ні на віяліне, ні на флейце, а калі хто-небудзь і іграе, то вельмі рэдка... хаця не толькі танцы, але і песні, і ігра на лютні не з'яўляюцца нечым саромным, усё ж няма ўражання, што гэта каго-небудзь сур'ёзна займае...»[3]. Нешта падобнае сцвярджаў таксама і Себасціян Петрыцый у сваім польскім перакладзе «Палітыкі» Арыстоцеля: музыка не варта сур'ёзнай увагі, бо «кожны чалавек можа іграць на жалейцы, як пастухі, што ідуць за статкам, на паляўнічым ражку»[4]. Такім жа чынам развažаў у 1645 г. і Якуб Сабескі ў сваім вядомым павучанні сынам, што рыхтаваліся да «ваяжу» ў далёкія краіны: «Калі хто-небудзь з Вас вельмі захацеў бы навучыцца іграць на лютні ці якім-небудзь іншым інструменце, то вырашайце самі — гэта залежыць поўнасцю ад Вас... Я ж, зразумела, прытрымліваюся думкі, што шкада часу, які Вы затраціце на такое глупства». Больш таго, ён раіў ім завесці ўласную капэлу (што пры багацці выскачкі з нізоў Сабескага было зрабіць няцяжка) і лічыў: «Лепш, калі іншыя будуць іграць для вас, чым вы самі для сябе»[5]. Гэтая цытата сведчыць пра распаўсюджаны тады звычай сярод адукаваных магнатаў — мець уласныя капэлы.

Прыклад каралеўскага двара, усё больш частыя замежныя паездкі ў Заходнюю Еўропу, якія давалі магчымасць падарожнікам пазнаёміцца з італьянскай музыкай, рабілі моцнае ўздзеянне. Ужо дом пазнанскага ваяводы Станіслава Гуркі, што памёр у 1593 г., быў названы месцам урачыстасцяў і музыкі. Вялікі мецэнат і аматар мастацтваў спадчынны прыдворны маршалак Зыгмунт Мышкоўскі, чалавек, між іншым, вельмі дасведчаны ў музыцы і выхаваны пры музычным двары

2 Aleksander Brückner. Encyklopedia Staropolska. Warszawa, 1939. T. I. S. 944.

3 Тамсама. Т. 1. С. 793.

4 Aleksander Brückner. Dzieje Kultury Polskej. Warszawa, 1939. T. 2. S. 540..

5 Franciszek Kluczycki. Pismą do wieku i spraw Jana Sobieskiego. Kraków, 1880. T. 1. Cz. 1. S. 36.

ў Мантуі, валодаў такой цудоўнай капэлай, што нават сам Сігізмунд III, палкі аматар музыкі, наймаў у часовае карыстанне яго музыкантаў[6]. З названымі капэламі спаборнічалі выканаўцы канцлера Яна Замойскага і нават некаторых менш заможных дваран — такіх, як Залескія ці пісьменнік Мікалай Рэй — першы вядомы па навуковых крыніцах музыкант-аматар[7]. У сярэдзіне XVII стагоддзя побач з аркестрамі і бліскучай операй караля Уладзіслава IV адна за другой праслаўляюцца наступныя капэлы: Казаноўскага, якую апісаў Яжэмбскі, князя Януша Радзівіла з Кедайнаў[8] і, нарэшце, яшчэ больш знакамітая капэла кракаўскага ваяводы Станіслава Любамірскага з Вісніча, пра якую нам так шмат падрабязнасцей перадаў неацэнны С. Чарнецкі, адначасова і класік польскай кулінарнай літаратуры[9].

---

6 Maurycy Karasowski. Rys historyczny opery polskiej. Warszawa, 1859. S. 151. У гэтай крыніцы ўказваецца, што за перадачу некаторых сваіх італьянскіх майстроў маршалак павінен быў атрымаць ад караля Сігізмунда III адно са старостваў. Блізкія адносіны маршалка да мантуанскага двара Ганзагаў, несумненна, паглыбілі яго прыроджаную любоў да музыкі. А яго мецэнацтва, як і сувязі з італьянцамі ў галіне архітэктуры, мела істотнае значэнне для развіцця мастацтва позняга Рэнесансу. Апошнія даследаванні дазволілі паказаць у новым святле і перанос узораў італьянскай музыкі на славянскую глебу, і тое, як выконвала іх прыдворная капэла. Дакументы з архіваў Мантуі, што нядаўна апрацаваны Эмерыкам Гутэн-Чапскім (між імі — і перапіска Мышкоўскіх), павінны стаць зыходным пунктам для даследавання той, несумненна, першаступеннай ролі, якую адыграў двор Зыгмунта Мышкоўскага пры фарміраванні тагачаснай музычнай культуры краю.— Гл.: E. Czapski. Documents polonais dans les archives des Gonzagues à Mantoue // Antemurale. T. 3. Roma, 1956. S. 119—124.

7 Zofia Lissa, Józef Chomiński. Muzyka Polskiego Odrodzenia // Odrodzenie w Polsce. Warszawa, 1958. T. 5. S. 86. Капэла М. Рэя была, відаць, велімі добрай, бо ў 1545 г. яна разам з яе ўладальнікам выступала ў кракаўскім замку перад каралём.

8 Kazimierz Bartoszewicz. Radziwiłłowie. Warszawa-Kraków, 1907. S. 44. Хаця Януш Радзівіл быў кальвіністам, аднак акружыў сябе пышным дваром. Яго называлі яшчэ «сынам высакамернасці». Пры гэтым бліскучым двары існавала, між іншым, «высокамастацкая музычная школа». У супрацьлегласць свайму кузену Янушу Багуслаў Радзівіл, здаецца, менш цікавіўся музыкай, бо перапіс насельніцтва Біржаў упамінае толькі пра аднаго музыканта ў мястэчку — скрыпача Жылку.— Гл.: Eustachy Tyszkiewicz. Birże, rzut oka na dzieje miasta, zamku i ordynacji. Petersburg, 1869. S. 129.

9 Dwór, Wspaniałość, Powaga y Rzady Jaśnie Oświeconego Xiążęcia I. M... Stanisława Lubomirskiego... przez Stanisława Czernieckiego podstolego żitomierskiego światu pokazany Roku 1697. Экземпляр гэтага выдання захоўваецца ў бібліятэцы ПАН і ў бібліятэцы Чартарыскіх у Кракаве. У ім падаецца дакладны склад прыдворнай капэлы з Вісніча, якая пасля смерці ваяводы была падзелена паміж яго сынамі. Аднак частка

Нягледзячы на ўсё яшчэ даволі негатыўнае стаўленне да музыкі, ужо тады сустракаюцца, аднак, і яе аматары. Гэтая з'ява ў канцы стагоддзя спалучаецца з модай, што пранікае з Захаду. З такой нагоды тагачасны сатырык ці то з іроніяй, ці то з засмучэннем пісаў пра Апалінскага, што «ён вучыўся іграць на лютні, спяваць, танцаваць галіярды». І далей: «...туды, дзе вячэрняя зорка ўзыходзіць, едуць сёння палякі вучыцца іграць на лютні ці гітары... але ад гэтага не становяцца ні галантнымі асобамі, ні палітыкамі, ні нават музыкантамі». А, да прыкладу, вялікі літоўскі маршалак Альбрэхт Радзівіл, які памёр у канцы XVI стагоддзя, не толькі добра плаціў «вопытным музыкантам»[10], але і сам займаўся музыкай, як пра гэта піша ў панегірычным стылі Нясецкі: «У нашым касцёле святога Яна ў Вільні ён узвёў на ахвяраванні галоўны алтар і арган, нават не саромеўся ў гонар вялікага Бога іграць на розных інструментах, таму што быў ён у музыцы добра дасведчаным»[11]. Тое ж паведамлялася і пра Хрысціну Патоцкую, роджаную Любамірскую, жонку кракаўскага кастэляна і вялікага кароннага гетмана, прынцэсу, якая выхоўвалася ў музычным доме свайго дзеда Станіслава і бацькі Ежага, дзе былі выдатныя аркестравыя ансамблі: «Музычным майстэрствам яна валодала так дасканала, што нялёгка было падабраць ёй вартага партнёра для ігры на віяліне. А для таго, каб з такой жа мастацкай сілай атрымоўваць задавальненне, іграючы для Бога, яна сама пісала розныя партытуры і польскія вершы ў гонар Бога і святых»[12]. Вось ён, адзін з прывабных і першых прыкладаў жаночага аматарскага захаплення музыкай і пісання яе ў Рэчы Паспалітай!

Пра музычныя схільнасці Асалінскіх, уладальнікаў замка ў Кшыжтопары, сведчыць надпіс над уваходам у іх салон: «Прыемны супакой жыве ў гэтым доме, дзе муж іграе, а жонка ўторыць яму спевамі». Гэтая пахвала з'яўляецца не толькі адмысловай эпікурыйскай

музыкантаў пазней аказалася пры двары кайзера Фердынанда III, што сведчыць пра высокі ўзровень ансамбля, які складаўся з італьянцаў і палякаў. Мабыць, існавала ў Віснічы і нешта накшталт мужчынскай школы, бо Чарнецкі пісаў: «Усе тыя інструменталісты павінны былі вучыць — кожны аднаго хлопца, якому, як і магістрам, выдавалі з казны адзенне і ежу».

10 Lukasz Golębiowski. Gry i zabawy róznych stanów. Warszawa, 1931. S. 198.

11 Kaspar Niesiecki. Herbasz Polski. Leipzig, 1841. T. 8. S. 66.

12 Тамсама. Т. 6. С. 157.

фразай[13], але і дае падставу меркаваць пра музычнае аматарства сандамірскага ваяводы і яго жонкі. Сапраўдную цікавасць да музыкі выявіла таксама і Ганна Эўфемія Дэнгоф з роду Радзівілаў (памерла ў 1644) — яна не толькі мела добрую прыдворную капэлу і акружала апекай музыкантаў, але і з выключнай сур'ёзнасцю — як мы сёння сказалі б — праслухоўвала ўвесь канцэртны рэпертуар[14].

У XVIII стагоддзі адбывалася далейшае развіццё прыдворных капэлаў. Побач з нешматлікімі рэлігійнымі асяродкамі — кафедральнымі капітуламі, кляштарамі езуітаў і базільянаў, яны, безумоўна, садзейнічалі пашырэнню цікавасці да музыкі, накладвалі свой адбітак на ўсю эпоху — аж да таго часу, пакуль побач з імі (як правіла, ў другой палове стагоддзя) не з'явіліся прыдворныя тэатры, што ставілі оперы і балеты, як самастойны фактар музычнай культуры шляхецтва. Сярод важнейшых капэлаў таго часу варта назваць ансамблі вялікага кароннага гетмана Сяняўскага, полацкага ваяводы Дэнгофа, вялікага кароннага гетмана Станіслава Мацея Жавускага[15], ансамблі Патоцкага і Любамірскага, якія ў 1725 г. паказалі гістарычную оперу «Венцаслаў» Апостала Зяно[16]. Пры вялікіх дварах палкаводцаў упершыню з'явіліся і капэлы янычараў, так характэрна апісаных Кітовічам[17]. Няясна, ці на самай справе варта полацкаму ваяводзе Дэнгофу

---

13 Л. Галамбёўскі. Названы твор. С. 199.

14 Albert Sowiński. Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych. Paris, 1874. S. 73.

15 Andrzej Ciechanowiecki. Przyczynki do dziejów kultury muzycznej w Polsce XVII i XVIII w. // Ruch Muzyczny. 1958. Nr. 8. S. 22. Пры двары Станіслава Мацея Жавускага бываў Джузепе Марыя Нельві (1648—1756), капельмайстар і кампазітар італьянскіх опер. Яго ўспаміны, што захоўваюцца ў Балонні, змяшчаюць шмат звестак аб прабыванні ў Рэчы Паспалітай у 1727—1730 гг.— Гл.: Игорь Белза. История польской музыкальной культуры. М., 1954. Т. 1. С. 214.

16 «Venceslao» Karlo Polaroli i Apóstolo Zeno. Venedig, 1703 // Muzyka Polska. Wydal Mateusz Gliński. Warszawa, 1927. S. 115. Яе тэкст знаходзіўся ў зборах мангаймскай бібліятэкі.

17 Складалася янычарская капэла з «шасці —васьмі габаістаў, што igралі на пішчэлях, падобных да габояў, з шасці барабаншчыкаў, двух літаўрыстаў, якія білі ў пару пастаўленых на зямлю турэцкіх літаўраў, і з двух тамбуршчыкаў-ударнікаў, што званілі выгнутымі ў сярэдзіне латуннымі талеркамі...». Гэты ансамбль выстройваўся пад вокнамі гетмана і іграў ранішняе прывітанне: «дзве музычныя п'есы накшталт сімфоній і дзве іншыя — накшталт мазуркі». Паводле аўтара, «у такой ігры не было музычнай гармоніі, чуліся толькі піск і грукат, паблізу прарэзлівы, а з далечыні — нават крыху прыемны». — Гл.: Ks. Jędrzej Kitowicz. Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III. Kraków, 1925. S. 225.

прыпісваць заслугу ў тым, што ім упершыню была створана капэла янычараў, бо з данясення пра пахаванне гетмана Жавускага ад 1728 г. відаць, што яна тады існавала таксама ў кароннай арміі — як уласная капэла гетмана[18]. У гэтай якасці мы і будзем сустракаць іх на працягу ўсяго XVIII стагоддзя... У сярэдзіне стагоддзя з'явіліся ўжо значныя капэлы ў вялікага літоўскага кухмістра Вяльгорскага і вялікага літоўскага канцлера, уладальніка Волчына пад Брэстам, Міхала Чартарыскага. Гэтыя ансамблі мелі гонар падтрымліваць ва ўрачыстых выпадках каралеўскі аркестр, што сведчыла пра высокі ўзровень іх майстэрства[19].

Колькасць капэлаў і музычных ансамбляў пры дварах у дадзеную эпоху была, відаць, такой вялікай і паглынала такія значныя сродкі, што ўздымаліся галасы, каб абкласці гэтую раскошу падаткам. Так, жыхар Навагрудчыны Казімір Несялоўскі апублікаваў у 1743 г. артыкул «Аб правядзенні вольнага часу ў прыватных дамах», дзе прапанаваў праект «Універсала пра абкладанне падаткамі раскошы, марнатраўства і празмерных выдаткаў...». Дакумент гэты крыху сатырычны, але ўвогуле дакладна адлюстроўвае настроі тагачаснага сярэдняга дваранства. У ім гаворыцца: «Пан, які ўтрымлівае капэлу, павінен штогодна плаціць трыста злотых падатку, таму што лепш за гэтыя сродкі ўтрымліваць аднаго гарматнага майстра. За малы арган — дзесяць злотых, за музычны інструмент — шэсць злотых, за трамбон — адзін злоты, за віяланчэль — два злотых, за дудачку, што бляе,— пяць злотых, за цытру — дзесяць грошаў, за лютню — дваццаць грошаў...»[20]. Нават не дужа ўражлівы на мастацтва Кшыштоф Завіша, мінскі ваявода, якому для вялікіх прыёмаў і святкаванняў хапала выкліканай з Мінска капэлы (ён пісаў пра яе: «У мяне была вялізная

---

18 Caraccioli. La vie du Comte Venceslas Rzewuski grand général et premier sénateur de Pologne. Liége, 1982. S. 45. Гаворка тут ідзе менавіта пра ансамбль, што складаўся з мясцовых жыхароў, якія толькі былі пераапрануты ў турэцкае адзенне. Упершыню ініцыятыва стварэння такога ансамбля, толькі з туркаў, зыходзіла яшчэ ад караля Яна III Сабескага, які ў музыцы, як і ў іншых сферах духоўнага жыцця, знаходзіўся пад уплывам турэцкай культуры, што лічылася характэрным для сармацкай шляхты. Аркестр з сапраўдных янычараў, падараваных турэцкім султанам, меў таксама кароль Аўгуст II.

19 Przyjaciel Ludu. T. 7. Leszno, 1840. Nr. 34. S. 269.

20 Józef Reiss. Książki o muzyce w Bibliotece Jagiellońskiej. Cz. 3. Kraków, 1938. S. 9.

музычная капэла цымбалістаў з Мінска»), меў, мабыць, невялікую ўласную прыдворную капэлу, таму што ў 1699 г. скардзіўся ён з прычыны смерці музыканта на лютні і віяланчэлі Былінскага, а пазней прыняў да сябе ў двор таксама праезджых французскіх спевакоў Рэнана і Боргарда[21].

Бясспрэчна, што каралі з саксонскай дынастыі садзейнічалі развіццю музычных двароў у Рэчы Паспалітай, павольнаму, але няўхільнаму росту цікавасці да музыкі і, перш за ўсё, з'яўленню пастаяннай оперы. Частыя гастролі Дрэздэнскай оперы, сталая опера з 1725 г. у Варшаве, невялікі аркестр «Малой камернай музыкі», які падарожнічаў з Аўгустам II па краіне, і нарэшце такі важны перыяд з 1758 да 1762 г., калі з-за Сямігадовай вайны ў Варшаве выступаў эвакуіраваны з Дрэздэна оперны тэатр пад кіраўніцтвам дырыжора Адольфа Хасе з прымадоннай Фаўстынай Бардоні, — гэта, без сумнення, былі значныя вехі ў гісторыі музычнай культуры Рэчы Паспалітай[22]. Урад Станіслава Аўгуста вымушаны быў гэты працэс паскорыць, хаця сам кароль «музыкі не любіў, бо не меў музычнага слыху»[23]. Нягледзячы на такія імёны, як Альберціні, Гаетані, Вайнерт і Стэфані, прыдворны аркестр увесь час заставаўся сціплым і нязначным ансамблем.

Мацней традыцыйных уплываў стала мода, якая ліквідавала недахоп цікавасці да музыкі і нават пэўную непрыязнасць да яе, што ўсталявалася яшчэ ў XVII стагоддзі. Вось чаму адзін з замежных відавочцаў змог запісаць: «Вышэйшыя класы ў Польшчы любілі музыку, якая з'яўлялася часткай іх выхавання. Шмат прыемных галасоў можна было пачуць сярод паненак і паноў, многія з якіх выдатна ігралі на розных інструментах»[24]. Вацлаў Серакоўскі ў адзіным творы, які быў тады прысвечаны музыцы, заўважыў: «Гэтае мастацтва — не для ўсяго народа, таму што яно наскрозь панскае». У той жа час ён прад'яўляў высокія патрабаванні да спевака, што быў для Серакоўскага музычным ідэалам. Гэтай канчатковай грамадскай

21 Pamiętnik Muzyczny i teatralny. 1862. Nr. 13. S. 197.

22 Muzyka Polska. S. 115.

23 Pamiętnik do historii polskej w ostatnich latach panowania Augusta III i pierszych Stanisława Augusta Poniatowskiego. Poznań, 1858. S. 67; Wł. Górski. Pogawędki o stanie muzykalnym Polski w XVIII w. // Echo muzyczne, teatralne i artystyczne. 1886. S. 460.

24 Ул. Гурскі. Названы твор. С. 546.

рэабілітацыі музыкі служыць яго сцвярджэнне, што «музыка з'яўляецца маці ўсіх навук»[25].

Такое развіццё меркаванняў пра ролю музыкі ў жыцці Рэчы Паспалітай было, відаць, звязана з цікавасцю да яе, якая пастаянна ўзрастала ў іншых краінах. XVIII стагоддзе, як ужо гаварылася, стала таксама стагоддзем салоннага, дылетанцкага захаплення музыкай, якое ахапіла ўсё тагачаснае грамадства, не выключаючы і каранаваных асобаў — часткова па шчырай прыхільнасці, часткова ж таму, што патрабаваў этыкет. У той жа час гэта было стагоддзе ўвесяленняў — у асаблівых памерах, мабыць, яны ахапілі Рэч Паспалітую. Неад'емным кампанентам іх была музыка. Прычым часта яна рабілася толькі дапаўненнем, упрыгожаннем у час прыёмаў, банкетаў, урачыстых пасяджэнняў ці баляў. Між іншым, так было не заўсёды і не ўсюды. Распаўсюджанае сцвярджэнне, што прыдворныя капэлы маглі аказаць толькі часовы ўплыў на музычную культуру краіны і што іх заснаванне не было звязана з нейкай глыбокай цікавасцю да музыкі, а служыла, садзейнічала толькі імкненню да бліскучага захавання этыкету і стварэння адпаведнага модзе афармлення квітнеючага грамадскага жыцця[26], з'яўляецца спрашчэннем, адным сярод многіх, што датычыліся жыцця Рэчы Паспалітай у XVIII стагоддзі. Такому сцвярджэнню пярэчыла амаль усё, што зыходзіла ад музычных цэнтраў: іх высокапатрабавальны оперны і сімфанічны рэпертуар і асабліва распаўсюджанасць музычнага аматарства. Усё гэта стала вынікам таго, што да музыкі тады адносіліся як да самастойнага, сур'ёзнага, каштоўнага ў мастацкіх адносінах элемента культуры, які трэба проста любіць.

Геаграфія магнацкіх і шляхецкіх двароў Рэчы Паспалітай XVIII стагоддзя ўсё яшчэ вельмі няпоўная. Большасць архіваў з такой мэтай яшчэ не выкары-

---

25 Тамсама. С. 353.

26 Józef Reiss. Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska. Kraków, 1946. S. 84. «История польской музыкальной культуры», напісаная з пазіцый марксісцкай метадалогіі заслужаным савецкім музыказнаўцам Ігарам Бэлзам (М., 1954), неабгрунтавана асуджае мецэнацтва магнатаў і прыніжае значэнне тагачасных музычных двароў. Як прадстаўнік тэорыі двух культур (касмапалітычнай — магнатаў і дэмакратычна-нацыянальнай — народа) ён прасочвае іх «канфлікты», рэзка крытыкуючы першую з іх. Метадалагічная прадузятасць, якая, між іншым, звязана і з фактычнымі памылкамі (аўтар увесь час блытае, напрыклад, Міхала Казіміра Радзівіла з Каролем Радзівілам), вымушае да асцярожнага выкарыстання гэтай увогуле вельмі каштоўнай працы.

стоўвалася, мемуарная літаратура, якая магла б тут даць шматлікія і цікавыя падрабязнасці, не прагледалася. Існуе толькі пералік прыдворных музычных цэнтраў у паўночна-ўсходняй, пагранічнай частцы, які зрабіў А. Мілер[27] і які ён запазычыў галоўным чынам у Ахоцкага. Застаецца яшчэ шмат зрабіць, перш чым узнікне адносна поўная панарама асноў музычнага жыцця ў тагачаснай Рэчы Паспалітай.

На беларускіх і ўкраінскіх землях Рэчы Паспалітай у гэты перыяд існавалі ўжо шматлікія вядомыя цэнтры. І сярод іх, мабыць, самы важны — Нясвіж, што ўсё чакае яшчэ сваіх гісторыёграфаў, адкрывальнікаў, якія змаглі б ахарактарызаваць мецэнацтва Радзівілаў у галіне музыкі і тэатра, што працягвалася каля стагоддзя (з 1736 да 1810 г.), здзяйснялася адной з самых багатых ліній самага магутнага ў Рэчы Паспалітай роду[28]. Затым трэба назваць двары Сапегаў у Ружанах, Тызенгаўза ў Гродне, Браніцкага ў Беластоку, Агінскага ў Слоніме. На Украіне мецэнацтвам вылучаліся двары Патоцкага, Ільінскага (у Раманове). Існавалі таксама некаторыя іншыя невялікія цэнтры, якія да гэтага часу, як правіла, заставаліся невядомымі ці былі забытымі, а тым не менш вартыя таго, каб іх назваць. Напрыклад, у ваколіцах Любліна, у Белжыцах, у канцы XVIII стагоддзя ў жонкі серадзецкага старосты Евы Касоўскай, роджанай Галанзоўскай, была вядомая капэла, якая складалася з капельмайстра і 24 музыкантаў. Гэты аркестр, зразумела, не быў арыентаваны на сур'ёзную музыку, але з'яўляўся тыповым элементам двара, які кіраваўся па-панску і дзе ўвесь час арганізоўваліся забавы[29]. Староста з Мшчонава, Пражмоўскі, які сам займаўся музыкай, таксама арганізоўваў для сваіх гасцей штодзённыя сімфанічныя канцэрты, а калі апошнія адсутнічалі — для сваіх

---

27 А. Мілер. Названы твор. С. 24 і наст.

28 Шматлікія матэрыялы па гісторыі Нясвіжа як музычнага цэнтра, што да гэтага часу толькі часткова выкарыстоўваліся даследчыкамі, можна знайсці ў нясвіжскім фондзе, які сёння захоўваецца ў Галоўным архіве старажытных актаў у Варшаве. Нясвіж з яго рэзідэнцыямі ў Слуцку, Бялай, Жоўкве і Алыцы, без сумнення, з'яўляўся адным з самых буйных музычных цэнтраў у Рэчы Паспалітай сярэдзіны XVIII стагоддзя, дзе хапала месца і для такіх кур'ёзаў, як, напрыклад, капэла з 12 якурэяў, апранутых па-турэцку, якія ігралі на розных інструментах.— Гл.: M. Karasowski. Muzykalne echo z dworu Radziwiłła «Panie Kochanku»// Ruch Muzyczny, 1875. Nr. 32. S. 254.

29 Pamiętniki Kajetana Koźmiana. Poznań, 1858. T. 1. S. 113—115.

чыноўнікаў і слугаў[30]. Княгіня Любамірская, кракаўская кастэлянша, мела капэлу ў Аполі[31]. На Валыні капэла была ў Яна Стэцкага, у Мендзыжэчы КарЭцкі меў у сваім распараджэнні вялікую капэлу, якая «ў адным з суседніх пакояў на працягу дзвюх гадзін мусіла іграць сімфоніі, а гаспадар іх слухаў, седзячы ў крэсле і курачы табаку»[32]. Уласны ансамбль, без сумнення, меў серадзецкі ваявода Валеўскі з Тучына, вядомы сваімі гучнымі прыёмамі. Яшчэ ў 1814 г. у Тэафільполі знаходзілася капэла з 15 чалавек, хаця яе ўласніца, княгіня Тэафіля Сапега, роджаная Яблонская, энергічная і ўплывовая жанчына часоў Асветніцтва, была тады ўжо блізкая да разарэння[33].

Большыя і нават зусім малыя двары, напрыклад, двор Юзафа Груі ў Габрыелеўцы каля Крамянца, таксама мелі музычныя ансамблі[34]. А з галіцкага двара старосты Фелікса Паляноўскага выйшаў славуты Кароль Курпінскі, які пры названым аматары распачаў сваю музычную кар'еру[35].

Далей на поўнач, у радзівілаўскім Слуцку, у мясцовага біскупа Быкоўскага таксама была ўласная капэла, якая выдатна праявіла сябе ў час прыезду Станіслава Аўгуста[36]. Побач з вядомым музычным дваром канцлера Аляксандра Сапегі ў Ружанах іншыя члены гэтай сям'і таксама мелі ўласныя ансамблі, напрыклад, смаленскі ваявода, у капэле якога з 1768 да 1772 г. служыў Я. А. П. Шульц[37], ці маршалак

---

30 Тамсама. С. 133.

31 Тамсама. С. 200.

32 Тамсама. С. 298.

33 Леон Сапега піша ў сваіх успамінах, што тэафільпольскі двор быў, пэўна, апошнім старапольскім дваром, як іх апісваюць у раманах. Абслуга разам з музыкантамі капэлы і конюхамі складала каля 150 чалавек. Было 15 музыкантаў, якія дзівосна ігралі. Толькі ў адным выпадку яны пачыналі фальшывіць — калі ім давалі кашу без дастаткова тлустай прыправы. Акрамя некалькіх немцаў, уся прыслуга складалася з мясцовых прыгонных.— Гл.: Leon Sapieha. Wspomnienia. Lwów, b. d. S. 19.

34 А. Цеханавецкі. Названы твор. С. 24.

35 М. Карасоўскі. Названы твор. С. 283.

36 Pamiętnik o księciu Karolu Radziwille. Lwow, 1864. S. 81. Ва ўспамінах сказана: «Камерная музыка высокапаважанага біскупа... што была расстаўлена ў розных частках саду, заваражыла караля і ўсіх прысутных прыемнымі серэнадамі».

37 Я. А. П. Шульц, аўтар песняў, сааўтар «Тэорыі прыгожых мастацтваў», напісанай разам з Я.Г.Сульцарам, знаходзіўся ў 1768—1772 гг. пры двары жонкі смаленскага ваяводы, а затым, у 1773 г., скіраваўся да двара князя Казіміра Сапегі, полацкага ваяводы.—Гл.: Ю. Райс. Названы твор. С. 10.

літоўскага трыбунала, які ў 1789 г. аддаў свой аркестр у распараджэнне В. Багуслаўскага для пастаноўкі першай у Вільні оперы[38]. Безумоўна, была свая капэла і ў Алойза Сулістроўскага, якая вітала «вялікай музыкай» Караля Радзівіла («Пане каханку») у час яго прыезду ў Шэметаўшчыну[39]. Мабыць, гэта была тая самая капэла, што ў сувязі з гэтым прыездам была дадаткова ўзмоцнена запрошанымі гарадскімі музыкантамі. Пэўна, такая звычка адпавядала традыцыям магнатаў, якія мелі ў сваім распараджэнні ўласныя капэлы, напрыклад, Міхала Казіміра Радзівіла, які ў 1730 г. для балю-маскараду ў Вільні акрамя ўласнага нясвіжскага аркестра, празванага «італьянскім», запрасіў музыкантаў з Рыгі і нават з Кёнігсберга[40]. Падобны характар меў, мабыць, і ансамбль, што іграў у Мазыры, у мазырскага старосты Аскеркі, у 1743 г.— на выбарах дэлегатаў у трыбунал[41]. Бяднейшая шляхта ў выпадку неабходнасці запрашала пераважна яўрэйскія капэлы з невялікіх гарадоў, як пра гэта сведчыць М. Матушэвіч[42]. Яўрэйскія музыканты выступалі таксама і пры вялікіх музычных дварах, напрыклад, у Беластоку[43] і Нясвіжы[44].

Падзелы Рэчы Паспалітай, якія для многіх сем'яў прынеслі матэрыяльнае банкруцтва, прывялі да роспуску вялікіх прыдворных капэлаў. Нягледзячы на гэта, у той час у Беларусі, а таксама на Валыні і Падоліі мы ўсё яшчэ сустракаем музычныя двары. Самы значны з іх заснаваў у 1823—1846 гг. Леан Оштарп, маршалак шляхты Мінскай губерні. Яго рэзідэнцыю ў Дукоры празвалі «літоўскім Рамановым»[45]. Гэтая назва сведчыць сама за сябе, нават калі б дапусціць, што ў ёй

38 М. Карасоўскі. Назваты твор. С. 209.
39 Ignacy Chodźko. Obrazki Litewskie. Seria V. Wilno, 1850. T. 2. S. 175.
40 Л. Галамбёўскі. Назваты твор. С. 198.
41 Marcina Matuszewicza Pamiętniki. Warszawa, 1876. T. 1. S. 137.
42 У. Гурскі. Назваты твор. С. 546.
43 А. Цеханавецкі. Назваты твор. С. 23.
44 У. Гурскі. Назваты твор. С. 435, 474.
45 У так званае Бакштанскае графства ўваходзілі маёнткі Дукора і Смілавічы, якія належалі Міхалу Казіміру Агінскаму, вялікаму літоўскаму гетману. У выніку таго, што кіраваннем сваіх маёнткаў ён наогул не займаўся, дык перадаў гэтую справу сваім фаварытам: Станіславу Манюшку, дзеду кампазітара, і Францішку Оштарпу. Апошнія, знаходзячыся ў сваяцтве, мелі поўную свабоду дзеянняў (карт-бланш) і, плацячы гетману неабходныя яму наяўныя грошы, у 1791 г. усё ж сталі ўладальнікамі названых маёнткаў. Такім чынам яны з правінцыяльных арандатараў адразу ж сталі вялікімі панамі.

больш было ліслівасці, чым праўды. У невялікім маёнтку Савічы Вайніловіч таксама, мабыць, меў капэлу, бо для яе ў садзе было абсталявана асобнае памяшканне[46]. Даволі часта ў дварах і палацах узнікалі ансамблі аматараў камернай музыкі, якія традыцыі сваёй ігры перанеслі ў XIX стагоддзе. Характэрныя для старога рэжыму, яны ў пэўным сэнсе замянілі капэлы, якія перасталі існаваць. Яркім прыкладам таму служылі канцэрты ў Болькаве, апісаныя княгіняй Пузынінай[47].

Такімі аматарскімі ансамблямі абмяжоўвалася і музычнае жыццё ў Залессі — рэзідэнцыі Міхала Клеафаса Агінскага, праслаўленага паэтамі, хаця сам уладальнік маёнтка, як і знакаміты віяланчэліст Осіп Казлоўскі, які жыў пры ім ў старасці, імкнуўся мець сталы, няхай сабе і невялікі, прафесійны музычны ансамбль[48]. Апошняй рэзідэнцыяй у Беларусі, Літве, а магчыма, і ў Польшчы, дзе ўтрымлівалася капэла, быў Рэтаў, маёнтак Агінскіх, дзе традыцыі музычнага двара захоўваліся ажно да другой паловы мінулага стагоддзя[49]. На Украіне ж быў распаўсюджаны звычай трымаць казакоў, якія ігралі на тэорбах ці бандурах. Часта такі казак адначасова і танцаваў, «робячы мудрагелістыя скокі і выбрыкі»[50]. Гэты звычай, заснаваны на старых традыцыях, зноў адрадзіўся ў першай палове XIX стагоддзя пад уплывам рамантычнай паэзіі,

---

Пры раздзеле Оштарп атрымаў маёнтак Дукора. Ён быў добрым юрыстам і актыўным, прадбачлівым чалавекам. Дзякуючы пратэкцыі гетмана, стаў спачатку каралеўскім камергерам і палкоўнікам, а ў рэшце рэшт і вялікім літоўскім скарбнікам. Яго адзіны сын Леон вёў у Дукоры жыццё, падобнае каралеўскаму. Вялізны двор заўсёды быў поўны гасцей. Акрамя вядомага аркестра, які зрабіў Дукору славутай у наваколлі, існаваў тут і цырк з замежнымі акрабатамі. Паколькі Оштарп на працягу многіх гадоў з'яўляўся маршалкам шляхты, аказваў ён фатальны ўплыў на акружэнне. Дукора стала вядомай як ультракансерватыўны цэнтр грамадскай і палітычнай думкі. На прагныя да славы імкненні Оштарпа пралівае святло створаная ім у 1806 г. «сямейная ўправа Мальтанскага ордэна». Багатыя мемуары Л.Оштарпа за 1786—1836 гг. знаходзіліся сярод рукапісаў у бібліятэцы Тышкевіча ў Чырвоным Дворы пад Коўна.— Гл.: E. Maliszewski. Bibliografia pamiętników polskich. Warszawa, 1935; Almanach de la Cour pour l'Année 1811. St. Petersburg, b. d. S. 478.

46 Edward Woyniłłowicz. Wspomnienia. 1847—1928. Wilno, 1931. S. 6.

47 Болькаўскі аркестр, які складаўся з піяніна, скрыпкі, венгерскага барабана, альта і трамбона, быў даволі вядомым ў наваколлі.— Гл.: Czesław Jankowski. Powiat Oszmianski. Petersburg, 1896. T. 2. S. 51.

48 У залескіх канцэртах камернай музыкі Агінскі іграў першую скрыпку, Эскудэра — другую, Казлоўскі — на віяланчэлі, а італьянец Паліяні спяваў.— Гл.: Ч. Янкоўскі. Названы твор. Т. 2. С. 196.

49 Тамсама.

50 Е. Кітовіч. Названы твор. С. 258.

поўных суму ўкраінскіх баладаў («думаў») і ўздзейнічаў на развіццё мастацтва надзвычай плённа. Сярод такіх выканаўцаў дасягнула значнай славы казацкая сям'я тэаравістаў Відартаў, звязаная з дварамі Сангушкі і Жавускага[51].

Якім жа быў нацыянальны склад музычных цэнтраў Рэчы Паспалітай у XVIII стагоддзі і ранейшы час? Нашы веды па гэтаму пытанню ўсё яшчэ вельмі сціплыя. Тым не менш вядома, што першыя музыканты аднаго з самых значных аркестраў першай паловы XVII стагоддзя — капэлы Станіслава Любамірскага былі запрошаны з розных італьянскіх цэнтраў і што пазней яе склад рашуча змяніўся ў карысць польскага элемента[52]. Хаця «музыка ў ранейшыя часы развівалася пад уплывам італьянскай культуры»[53], а ў саксонскі перыяд яна зведала новы моцны прыток тых жа сіл, дзякуючы неапалітанскай оперы і італьянскім спевакам, тым не менш колькасць італьянскіх музыкантаў у першай палове XVIII стагоддзя значна зменшылася.

У другой палове XVII стагоддзя ў айчынных капэлах зноў узрастае колькасць іншаземцаў — на гэты раз галоўным чынам за кошт чэхаў і немцаў, што тлумачыцца як музыкальнасцю гэтых нацый (яны далі свету многіх прафесійных музыкантаў), так і значэннем нямецкай і багемска-нямецкай музыкі, якое паступова ў Еўропе павышалася[54]. Нялёгка пагадзіцца з Юзафам Райсам у тым, што гэта былі толькі музыканты нязначнай велічыні, якія ўступалі па таленту палякам, тым больш, што сярод іх знаходзіліся і стваральнікі польскай оперы, дзякуючы якой Ф. Шапэн, паводле Апенскага, пранікся ідэяй нацыянальнай музыкі[55]. І тым не менш пры разглядзе даступных нам анкетных даных удзельнікаў прыдворных капэлаў XVIII стагоддзя даводзіцца канстатаваць значную перавагу мясцовага (польскага, беларускага, украінскага) элемента. Гэта былі ў першую чаргу прыгонныя з маёнткаў

---

51 Ю. Райс. Названы твор. С. 108.

52 С. Чарнецкі.— Гл. сп. 9.

53 Henryk Opieński. Znaczenie opery dla rozwoju polskiej muzycznej kultury //Przegląd Muzyczny. 1912. Nr. 8. S. 1.

54 Дастаткова будзе спаслацца на значэнне музыкантаў, якія паходзілі з Багеміі і ігралі пры мангаймскім двары пад кіраўніцтвам Штаміца, а таксама на ўдзел шматлікіх багемцаў у іншых капэлах, напрыклад, пры двары ў Раштаце.— Л. Шыдэрмайэр. Названы твор. С. 202.

55 Ю. Райс. Названы твор. С. 84.

тых, каму належалі капэлы (Ружаны, Слонім, Гродна і г. д.). З гэтай нагоды асабліва здольных, адораных у мастацкіх адносінах, вызвалялі ад прыгону, як гэта адбылося, напрыклад, з капэлай Станіслава Мацея Жавускага[56]. Побач з імі часта выступалі гараджане, прадстаўнікі дробнай шляхты, што групавалася вакол магнацкіх двароў. Прафесія прыдворнага музыканта нярэдка пераходзіла ад бацькі да сына, разглядалася як своеасаблівае рамяство. Падпарадкоўвалася яна звычайна законам, прынятым для цэхаў, людзей адной прафесіі, што аблягчала сынам майстроў шлях да прывілеяванага становішча ў параўнанні з іншымі рамеснікамі. Выхаваныя дома ці ў прыдворнай школе, яны здабывалі прафесію і месца пры двары, а разам з тым і сродкі для існавання, забяспечаную будучыню[57].

Нялёгка акрэсліць значэнне музычных двароў Рэчы Паспалітай. Царкоўная музыка, несумненна, мела больш шырокую грамадскую аснову. Аднак яна ўспрымалася пераважна непадрыхтаванымі слухачамі, а кола яе тэм, абмежаванае літургіяй, ускладняла яе ролю як значнага культурна-творчага фактару. І толькі як гістарычны кур'ёз, выключэнне, а не як значны факт у развіцці музычнай культуры Рэчы Паспалітай можна адзначыць ранняе выкананне ў Магіле каля Кракава, у цыстэрсіянцаў, сімфоній Гайдна. У Варшаве, цэнтры польскага мастацкага жыцця, з'явіліся яны толькі напярэдадні 1800 г.— у адпаведнасці з фактычным распаўсюджаннем творчасці Гайдна ў краіне[58]. Прыдворныя ж капэлы са сваімі сімфанічнымі канцэртамі, опернымі і балетнымі спектаклямі арыентаваліся хаця і на больш вузкую, з грамадскага пункта гледжання, але культурна больш актыўную аўдыторыю. Такім чынам нялёгка будзе ігнараваць уплыў гэтых капэлаў на развіццё тагачаснай музычнай культуры, бо яны ўздзейнічалі на тых, хто вызначаў аблічча гэтай культуры,— не толькі на ўспрымальнікаў, але, нярэдка, і на яе стваральнікаў. Прыдворныя ансамблі стаялі ля вытокаў нацыянальнай оперы, дзякуючы сваёй сістэматычнай і планамернай рабоце, развівалі музычную педагогіку. Некаторыя славутыя музыканты

---

[56] А. Цеханавецкі. Названы твор. С. 22.

[57] Падобным было становішча і за мяжой. Дастаткова назваць Мангаймскую школу, дзе абодва сыны Я. В. Штаміца былі музыкантамі, а дачка — балерынай.— Г. Бёзэ. Названы твор. С. 23.

[58] Muzyka Polska. S. 72.

(Аўгуст Фрыдрых Дураноўскі, Осіп Казлоўскі ці Кароль Курпінскі) прайшлі такую школу[59].

Дзейнасць прыдворных капэлаў неабходна ацэньваць, абапіраючыся на грунтоўныя факты — хаця б такія, як колькасць аматараў музыкі, нярэдка высокага ўзроўню, якія ў другой палове XVIII стагоддзя з'явіліся ў самых высокіх слаях. Яны — яркае сведчанне музычнасці, музычнага энтузіязму тагачаснага грамадства, які падтрымліваўся як модай, пра што ўжо гаварылася, так і самімі капэламі. Гэты аматарскі рух прыводзіў у далейшым да ўзнікнення новых аркестравых і оперных ансамбляў.

У многіх з прац, прысвечаных дадзенаму перыяду, зроблена ўсё магчымае, каб выказванні пра аматараў музыкі і іх ігру прагучалі паблажліва, крыху па-апякунску. Аднак ніхто яшчэ ў Польшчы не спрабаваў даследаваць гэты феномен з пункту гледжання самой музычнай культуры ці з сацыялагічнага боку, хаця такое пытанне, бесспрэчна, заслугоўвае пільнай увагі[60]. Названая тэма не вычэрпваецца, безумоўна, рамкамі гэтай працы, таму тут хацелася б прывесці хаця б некаторыя імёны і факты, што дапамагло б правільнаму вырашэнню праблемы.

Шматгранным па сваіх мастацкіх здольнасцях быў вялікі каронны гетман, жыхар падгорцаў на Украіне Вацлаў Жавускі: паэт, празаік, архітэктар, ён захапляўся і музыкай. Адзін з тагачасных сведкаў паведамляў, што слуханне канцэртаў і ігра на флейце былі яго адзінай уцехай[61]. Музычныя схільнасці, атрыманыя ім у спадчыну ад бацькі, Станіслава Мацея, найбольш выявіліся ў яго ў асабістай музычнай ігры. Яны перадаліся таксама яго ўнуку Вацлаву, па мянушцы «Эмір», які «меў незвычайны музыкальны талент». Нам вядома, што ён іграў і спяваў не толькі як аматар, але некалькі разоў выкарыстаў свае здольнасці і як кампазітар[62].

---

59 Ю. Райс. Названы твор. С. 104, 117; М. Карасоўскі. Названы твор. С. 283.

60 Найбольш аб'ектыўна пра ролю капэлаў і аматарскую музыку піша Галена Дарабяльская: Helena Dorabialska. Polonez przed Chopinem. Warszawa, 1938. S. 71.

61 Leon Rzewuski. Kronika podhorecka. Kraków, 1860. S.33.

62 Вядома таксама, што ён напісаў рэквіем на смерць Т. Чацкага, шматлікія рамансы з акампанементам на піяніна. Яго імя таксама значыцца сярод аўтараў мелодый «Гісторыя песняў» ураджэнца Брэстчыны Ю. У. Нямцэвіча. У курніцкай бібліятэцы знаходзіцца рукапіс яго кантаты «Кіркея». Акрамя таго, «Эмір» з задавальненнем рысаваў і маляваў.

Згаданы ўжо староста з Мшчонава Пражмоўскі прывёз з Парыжа, па сведчанні мемуарыста, «...рэдкі музычны дар. Ён па-майстэрску іграў левай рукой на скрыпцы і сапраўды быў першым скрыпачом у Рэчы Паспалітай...». Ён штодзённа іграў разам са сваёй жонкай, якая брала на сябе партыю фартэпіяна, з аркестрам, які з-за гэтага фанабэрыстага і нязноснага чалавека неаднойчы трапляў у вельмі цяжкае становішча[63].

На жаль, нельга ўдакладніць, пра якога менавіта Сапегу пісаў заслужаны храніст музычнага жыцця ў Германіі. Вядома толькі, што сустрэча іх абодвух адбылася на рубяжы 1771—1772 гг. у Мюнхене і што Сапега пакінуў у спрактыкаванага слухача моцнае ўражанне сваёй ігрой на скрыпцы, асабліва бліскучым «ударам смычком», які стаў тыповым для пазнейшай мясцовай школы[64].

Сярод Радзівілаў таксама былі шматлікія аматары музыкі. Знакаміты Марцін Мікалай Радзівіл, вялікі літоўскі крайчы, які стаў вядомым, дзякуючы пераходу ў яўрэйскае веравызнанне, у Чарнаўцах пад Брэстам з энтузіязмам займаўся музыкай[65]. Вядомы дзівак, князь Удальрык (Ульрык) загадаў намаляваць пагрудны партрэт «самай прыгожай жанчыны», сядзеў цэлымі днямі перад ім і іграў на папяровчнай флейце «гімны гэтаму ідэалу». А ў сваіх запісках раіў арганізоўваць, калі гэта неабходна, балі і канцэрты, каб заваяваць каханне жанчыны[66]. Заняткі музыкай абодвух князёў, відаць, не вельмі паўплывалі на канцэртную дзейнасць іх родзіча князя Кароля («Пане каханку»), пра якога так здзекліва пісаў Ю. У. Нямцэвіч[67]. Затое княгіня

---

63 К. Козьмян. Названы твор. С 135.

64 F. Burney. The present state of music in Germany. London, 1773. V. 1. P. 163.

65 Марцін Мікалай Радзівіл (1705—1781) быў у 1748 г. абвешчаны псіхічна хворым і аддадзены пад апеку сваякоў.— К. Барташэвіч. Названы твор. 1927. С. 88.

66 Тамсама. С. 126.

67 «Стары Радзівіл («Пане каханку») і гетман Агінскі гралі на кларнетах. Дасведчаны ў музыцы Агінскі быў да таго ж кампазітарам і іграў спрытна, але — усемагутны Божа — што за піскі зыходзілі ад князя Кароля Радзівіла».— Гл.: Ю. У. Нямцэвіч. Названы твор. С. 106.

У той жа час брат «Пане каханку», князь Геранім, відаць, меў большыя схільнасці да музыкі, таму што кампазітар Людвіг Аўгуст Лебрун (1746—1790), які меў непасрэдную сувязь з Мангаймскай школай і жыў у Берліне, прысвяціў яму шэсць «трыо» для дзвюх скрыпак і віяланчэлі, напісаных у 1764—1778 гг.— Denkmaier deutscher Tonkunst // Denkmaler der Tonkunst in Bayern. Jg. 16. S. 18.

Галена Радзівіл, роджаная Пшаздзецкая, пляменніца вядомага аматара музыкі гэтай эпохі гетмана Агінскага, сваёй ігрой на фартэпіяна і аргане заваявала вялікую славу ў канцы стагоддзя. А сваімі спевамі яна зачаравала не толькі варшаўскі, але і берлінскі, і пецярбургскі свет[68]. Яе музычныя здольнасці перадаліся па спадчыне дачцэ, якая таксама іграла і спявала, але найбольш сыну Антону, пазнейшаму намесніку Пазнанскага вялікага княства, віяланчэлісту і аўтару музыкі да трагедыі Гётэ «Фаўст», якую так хваліў Ф. Шапэн[69]. А дачка намесніка, славутая Эліза, якая ледзь не стала жонкай Вільгельма I, была надзелена выдатнымі музычнымі здольнасцямі[70]. Цудоўна ігралі і пісалі музыку таксама дзеці княгіні Ізабэлы Чартарыскай. Адной з яе дачок, Софіі Замойскай, належыць музыка да «Гістарычных песняў» Ю. У. Нямцэвіча[71]. Гэтым творам ураджэнца Брэстчыны цікавіліся і іншыя кампазітары-аматары: Лаура Патоцкая (якая адначасова была аматаркай і ў маляванні), Каханоўская, Хадкевіч, Скібіцкі, Парыс, Нарбут, Дашчынскі[72]. Цэлая група аматараў з'явілася ў 1791 г. у Мендзыбужы: Кансалата дэ Віт, якая іграла на фартэпіяна, бліскучая арфістка Ганна Грабянчанка і скрыпачка Шэрэр[73].

Ганна Патоцкая, роджаная Тышкевіч, была вядома сваёй мастацкай дзейнасцю, атрымала выдатнае музычнае выхаванне і іграла сур'ёзныя творы. Дом бацькоў яе мужа таксама адносіўся да музычных. Станіслаў Костка Патоцкі, адзін з самых адукаваных людзей свайго часу, іграў на скрыпцы, а яго жонка Аляксандра, роджаная Любамірская,— на арфе і клавесіне[74].

68 Sylwetki portretowe z czasów Stanisława Augusta. Lwów. 1923. S. 87.

69 На жаль, няма зыходных звестак для вызначэння аўтарства паланезаў, якія былі напісаны ці то князем Радзівілам, ці то графам Тышкевічам і знаходзяцца цяпер у адной з бібліятэк Дрэздэна.— Władzimierz Poźniak. Romans wokalny w twórczości Michała Kleofasa Ogińskiego //Rozprawy i notatki muzykologiczne. Z. 1. Kraków, 1934. S. 52.; Alicja Simon. Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit Wiener Klassiker. Zürich. 1916. S. 125.

70 Jan Wegner. Nieborów. Warszawa. 1954. S. 100.

71 У. Гурскі. Названы твор. С. 475; З. Яхімецкі. Названы твор. С. 194, 198.

72 З. Яхімецкі. Названы твор. С. 194.

73 У Гурскі. Названы твор. С. 475.

74 Людвіг Тышкевіч, польны літоўскі гетман, у адным з лістоў да сваёй дачкі «Анеткі» ў 1790 г. пісаў: «Сімфонію, якуюваспані сыграла, я з задавальненнем хацеў бы праслухаць пасля свайго вяртання ў Варшаву». Таму невыпадкова, што Ганна Патоцкая, роджаная Тышкевіч, у 1808 г. галоўны салон сваёй рэзідэнцыі ў Наталіне аздобіла кесоннай столлю з выявамі музычных інструментаў па праекту Айгнера, які быў складзены, несумненна, пад яе асабістым уплывам.— Stanisław Lorentz. Natolin. Warszawa, 1948. S. 124.

Не менш музычна адукаванымі былі сёстры гэтай самай маладой дачкі кароннага маршалка, князя Любамірскага. Яны любілі музыку. У Ланцуце, іх рэзідэнцыі, часта адбываліся сямейныя канцэрты. У Любамірскіх была ўласная капэла пад кіраўніцтвам дырыжора Марчэла Бернардзіні, празванага Марчэла дзі Капуа, аўтара шматлікіх операў[75].

Нярэдка прадстаўнікі духавенства таксама рабіліся аматарамі музыкі. Кракаўскі біскуп каятан Солтык пасля свайго вяртання з рускага зняволення, з Калугі, арганізаваў некалькі канцэртаў, якія, аднак, аказаліся не вельмі ўдалымі. На іх ён іграў перад запрошанымі гасцямі на флейце[76]. Гэты вельмі папулярны інструмент прыцягваў увагу самых розных аматараў музыкі. Так, бацька брэсцкага мемуарыста М. Матушэвіча, выхаваны за мяжой, іграў па нотах на флейце[77]. І ўсё ж, наперакор сцвярджэнню У. Гурскага[78], скрыпка заставалася тады такім жа любімым інструментам.

Аднак нялёгка на аснове мемуарных сведчанняў устанавіць, дзе заканчвалася дылетанцкая ігра і дзе распачыналася мастацтва. Названыя вышэй імёны, бясспрэчна, сведчаць пра рост цікавасці да музыкі, пра паглыбленне музычнай культуры грамадства, а некаторыя з іх, без сумнення, і пра яго мастацкі ўзровень. Гэта ў першую чаргу датычыцца некаторых членаў музычнага роду Агінскіх, які доўга змог прытрымлівацца ў гэтай сферы старой традыцыі. Гетман Міхал Казімір, яго пляменнік Міхал Клеафас, стваральнік агульнавядомага паланеза, а крыху пазней Габрыель (1788—1843), скрыпач і кампазітар, пераадолелі нябачны парог, што аддзяляў дылетанцкае аматарства ад свядомай і спелай творчасці, якая належала не толькі гісторыі культуры, але і гісторыі музыкі[79]. Падобную ж ролю адыгралі і браты Вяльгорскія, якія пераянялі традыцыю добрай музычнай культуры як ад свайго дзеда Міхала, вялікага літоўскага кухмайстра, так і ад свайго дзядзькі Агінскага. Аднак яны ўжо належаць да гісторыі рускай музыкі[80]. Такі

75 Józef Piotrowski. Zamek w Łańcucie. Lwów, 1933. S. 23; Marian Wallek-Walewski. Nadworny muzyk Izabelli Lubomirskiej //Ruch Muzyczny. 1958. Nr. 8. S. 28.

76 Mémoires du roi Stanislas Auguste Poniatowski. St. Petersburg. 1914—1924. V. 2. P. 45.

77 М. Матушэвіч. Названы твор. Т. 2. С. 24.

78 У. Гурскі. Названы твор. С. 275.

79 Граўве. Названы твор. Т. 4. С. 683.

80 Тамсама. Т. 9. С. 287.

ж парог урэшце пераступіла, але яшчэ больш рашучым чынам, Марыя Шыманоўская, роджаная Валоўская, сяброўка І. Гётэ, якая сваю музычную кар'еру пачала аматаркай, а закончыла як прафесіянал самага высокага класа[81].

Пра ўзровень музычных зацікаўленняў, пра шматлікасць аматараў музыкі і адначасова пра ролю, якую адыгрывала музыка ў тагачасным афіцыйным і грамадскім жыцці, цудоўна сведчаць дзённікі некаторых падарожжаў Станіслава Аўгуста. Разгледзім у якасці прыкладу дзённік каралеўскага падарожжа на пасяджэнне Гродзенскага сейма 1784 г., у час якога манарх наведаў Слонім, які нас тут больш за ўсё цікавіць. Ужо ў Белавежы перад каралём выступілі з канцэртам прыдворныя казакі, прывезеныя з маёнткаў яго брата, а ў Дуоої дачка пінскага лоўчага, паненка Кужанецкая, пад музычны акампанемент выканала вершаваную арыю «За здароўе яго мосці караля»[82]. Знаходжанне караля ў Пінску суправаджалася балямі і канцэртамі, прычым капэла мясцовай калегіі «іграла да світання»[83]. Калі ж у Крыстынове кароль наведаў двор аднаго з заслужаных будаўнікоў канала Агінскага Марціна Бутрыновіча, пінскага суддзі, дык прапанаваў дачцэ гаспадара сыграць на клавікордзе і, задаволены яе ігрою, «прасіў, каб музыкантку паслалі ў Варшаву»[84]. Ён таксама назіраў за «танцуючым простым людам», якому падыгрывалі сяляне з вёскі Галева — «адзін на скрыпцы, а другі на цымбалах»[85]. Прабыванне караля ў Ружанах, а затым у Слоніме суправаджалася мноствам оперных спектакляў і канцэртаў. Да гэтага наведвання мы вернемся пазней.

Наступным этапам быў Нясвіж. Пра гэтую частку каралеўскага падарожжа нам вядомы два паведамленні, з якіх другое напоўнена падрабязнасцямі і ў той жа час не зусім верагоднае[86]. Яны даюць нам шмат

81 З. Яхімецкі. Названы твор. С. 200.

82 Adam Naruszewicz. Dyariusz podróży...Stanisława Augusta króla polskiego na sejm grodzieński...Warszawa, 1784. S. 10, 38.

83 Тамсама. С. 57.

84 Dianusz bytności Naii. króla... Stanisława Augusta w Pińsku i w Krystynowie...1784 // Biblioteka Warszawska, 1860. T. 3. S. 270.

85 Тамсама. С. 271.

86 Diariusz bytności w Nieświeżu w drodze do Grodna // Obraz Polaków i Polski w XVIII w. przez Edwarda Raczyńskiego. T. 16. Poznań, 1842; Pamiętnik o księciu Karolu Radziwille. Lwów, 1864. Апошняя крыніца дае падставу для шэрага сумненняў. Магчыма, што мы тут маем справу з добрым апокрыфам, падробкай, падобнай да «Успамінаў Сапіліцы» ці «Успамінаў Бартламея Міхалоўскага», геніяльных пасцішаў Генрыка Жавускага, якому таксама можна прыпісаць гэты апокрыф. І ўсё ж гістарычныя паралелі ў абедзвюх крыніцах заслугоўваюць даверу.

3. Зак. 5427.

цікавых звестак. Манарха пры яго ўездзе віталі «дванаццаць німфаў у белым адзенні з блакітнымі і белымі стужкамі, з вянкамі кветак на галовах... ігрою на лютнях, арфах і флейтах і песнямі, якія былі складзены ў гонар каралеўскага прыезду...»[87]. Затым кароль *пачуў* «*вельмі прыемны спеў* незлічоных херувімаў, якія з'явіліся на трапным карнізе між вянкамі і гірляндамі кветак пасярод брамы — нібы галасы анёлаў спявалі гімн»[88]. У такой ролі выступалі вучаніцы нясвіжскага пансіёна, у якім вучылася 50 дзяўчынак з сем'яў магнатаў і шляхты. У яго вучэбны план уваходзілі заняткі ігрой на фартэпіяна, фісгармоніі, арфе, скрыпцы, а таксама спевамі і танцамі, асабліва нацыянальнымі[89]. Націск, які рабіўся на музычнае выхаванне, сведчыў пра ўзровень музычнай культуры Нясвіжа і быў, хутчэй за ўсё, вынікам дзейнасці Камісіі нацыянальнай адукацыі, якая імкнулася да пашырэння музыкі ў краіне[90]. У наступныя дні былі арганізаваны шэраг канцэртаў, оперных і балетных спектакляў і баляў, на якіх іграў аркестр з 44 музыкантаў[91]. У драматычных і балетных спектаклях прымалі ўдзел 68 артыстаў. Часткова ж урачыстасці адбываліся ў Слуцку і ў Альбе каля Нясвіжа, дзе «канцэрты, мясцовыя оперы і балеты, якія выконваліся дванаццацігадовымі дзецьмі абодвух полаў, вельмі спадабаліся каралю»[92]. А пры ад'ездзе маладая шляхта Нясвіжа развіталася з каралём у духу непадробнай ідылічнай сентыментальнасці. Апранутая ў нацыянальнае адзенне, яна «расчулена спявала песні, якія былі напісаны на развітанне караля і суправаджаліся ігрой на флейтах»[93].

---

87 Pamiętnik ...(Гл. сп. 36). С. 57.

88 Тамсама. С. 59.

89 Тамсама. С. 134.

90 З. Яхімецкі. Названы твор. С. 129.

91 Э. Рачынскі (С. 16) прыводзіць склад нясвіжскага ансамбля: «У тэатры і капэле лічацца балетмайстры і танцмайстры Пецінаці і Лойка, адзін мастак-дэкаратар, адзін механік, адзін рэпетытар, 20 балетных танцораў, капельмайстар Альберціні і 44 музыканты». Менш праўдападобныя звесткі ў «Дзённіку», дзе гаворыцца ажно пра 107 музыкантаў у гэтай капэле (С. 65). Больш падрабязныя звесткі пра Лойку і Пецінаці, якія раней (1778) знаходзіліся ў балеце Тызенгаўза ў Гродне, прыводзіць Людвік Бярнацкі, пра Альберціні ж ёсць інфармацыя ў «Слоўніку» А. Хібінскага.— Ludwik Bernacki. Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta. Lwów, 1925. T. 2. S. 196, 325; Adolf Chybiński. Słownik Muzyków dawnej Polski. Kraków, 1948. S. 2, 149.

92 Pamiętnik...(Гл. сп. 36). С. 119.

93 Тамсама. С. 21. Памятны прыём у Нясвіжы, мабыць, абышоўся К. Радзівілу ў 1 600 000 злотых. Для тых часоў гэта была астранамічная сума.

Нешта падобнае нагадваў і прыезд караля ў Седльцы, да жонкі гетмана Агінскага. Упрыгожаннем бліскучага прыёму там таксама служылі музыка, танцы і спевы. Сцэнарый яго ўключаў познебарочныя, міфалагічныя і арыентальныя матывы, сентыментальныя ідыліі, так характэрныя для прадрамантызму канца XVIII стагоддзя[94]. Гэтая ўрачыстасць у Седльцах больш падрабязна будзе разгледжана пазней. Аднак ужо тут хацелася б падкрэсліць, што музыканты і спевакі былі пераважна з прыдворных ці з сям'і самой гаспадыні дому. Пастушкі, што пасвілі ягнят і спявалі прывітанне каралю, былі апрануты ў касцюмы пляменніцы Агінскай[95], а паненка Акнінская, прыёмная дачка гаспадыні, «выконвала ролю казачкі, што іграла на дудцы»[96]. Таксама ў Седльцах, але ўжо з другой нагоды, Станіславу Аўгусту давялося слухаць ігру на раялі пані Курдваноўскай і захапляцца дваццаццю хлопчыкамі, якія вылучаліся сваімі музычнымі талентамі[97].

Вось такім быў музычны клімат вялікіх рэзідэнцый Рэчы Паспалітай у часы караля Станіслава Аўгуста: густая сетка прыдворных капэлаў, якія нярэдка складаліся з выдатных мясцовых ці замежных майстроў, шырокае кола натхнёных музыкаў аматараў-віртуозаў і кампазітараў. Побач з модай, якая развівала і ўзнімала музыку да справы гонару, тут выступалі сапраўдная адданасць і дасведчанасць. У выніку вызначаецца тэндэнцыя да пашырэння кола слухачоў, да больш асэнсаванага ўспрыняцця музычных гукаў. Мода і снабізм павінны былі адыграць сваю культурна-творчую ролю, і яны яе адыгралі.

На такой глебе фарміраваўся музычны і тэатральны цэнтр у Слоніме. У такой атмасферы выспявалі музычнае мецэнацтва і ўласная творчая дзейнасць Міхала Казіміра Агінскага, якія сталі адным з самых цікавых і красамоўных сведчанняў музычнай культуры магнацкіх двароў Рэчы Паспалітай перад яе падзеламі. Як у фокусе, тут сканцэнтраваліся святло і цені эпохі — падобна таму, як і ў асобе самога гетмана, аб'екта нашага даследавання, засяродзіліся супярэчнасці і парадоксы свету, ужо асуджанага на знішчэнне.

---

94 Przyjęcie...Pana Stanisława Augusta...w Siedlcach Roku 1783. Warszawa, b. d.

95 Тамсама. С. 18.

96 Бібліятэка Чартарыскіх у Кракаве. Рук. 678. С. 247. У лісце да караля жонка гетмана нагадвала яму пра Акнінскую і прасіла дапамагчы ў яе шлюбнай справе.

97 У. Гурскі. Названы твор. С. 460.

2. УЛАДАЛЬНІК СЛОНІМА

Пра асобу Міхала Казіміра Агінскага ёсць нямала звестак, раскіданых па розных крыніцах, што адносяцца да 18 стагоддзя. Аднак да гэтага часу яшчэ не было спробаў, каб сабраць іх у адно і стварыць жыццяпіс гэтай незвычайнай і такой тыповай для сваёй эпохі асобы. Толькі Уладзіслаў Канапчынскі ў вельмі сціслым эскізе сабраў важнейшыя звесткі, што прызначаліся для «Польскага біяграфічнага слоўніка» і ўсё яшчэ не апублікаваны[1]. Праўда, яго аўтар найперш засяродзіўся на палітычнай ролі гетмана, хаця сёння гэты бок яго дзейнасці нам здаецца не самым важным. З другога боку, перабольшаным уяўляецца меркаванне Т. Жыклінскага, што такі чалавек, як Агінскі, толькі ў Рэчы Паспалітай мог стаць галоўнакамандуючым, што ўсе рысы яго характару адпавядалі толькі жыццю ў мастацтве і для мастацтва[2]. Таму хацелася б тут адважыцца на спробу стварыць усебаковы партрэт гетмана, які ўлічваў бы і мастацкую, і грамадскую яго дзейнасць.

Міхал Казімір Агінскі нарадзіўся ў Казельску ў 1728 г. як сын Тадэвуша Юзафа, троцкага ваяводы, і яго жонкі Ганны, роджанай Вішнявецкай[3]. Нашчадак старажытнага княжацкага роду[4], найбольш значны росквіт якога прыпадае на рубеж XVII—XVIII стст., ён парадніўся з першымі сем'ямі дзяржавы і тым самым адкрыў сабе дарогу да вышэйшых пасадаў. У дзяцінстве ён выхоўваўся разам з шасцю сваімі сёстрамі, што,

---

1 За ласкавы дазвол выкарыстаць гэты артыкул аўтар вельмі ўдзячны кракаўскай рэдакцыі слоўніка.

2 Teodor Żychliński. Złota Księga Szlachty Polskej. T. 5. S. 186—188.

3 Сярод найбольш значнай літаратуры сінтэтычнага характару трэба, акрамя названага вышэй артыкула Ў. Канапчынскага, указаць наступныя: Józef Wolff. Kniaziowie Litewsko-Ruscy. Warszawa, 1895; J. K. Wilczyński. Herbarz starodawnej szlachty...Paris, b. d; T. Жыклінскі. Названы твор. С. 186—188; Michal Jelski. Twórca Polonezów//Kurier Warszawski. 1902. Nr. 1. S. 13.

4 Хаця сям'я Агінскіх была, бясспрэчна, княжацкага паходжання, аднак, згодна з законамі Рэчы Паспалітай, да канца XVIII ст. яна гэтым тытулам не карысталася. Затое гетман Агінскі, як і большасць тагачасных магнатаў, у службовай перапісцы на французскай мове карыстаўся тытулам графа. Гэтым і тлумачыцца розніца ў тытуляванні ў крыніцах, што тут выкарыстоўваюцца.

пэўна, наклала адбітак на яго характар, асабліва на яго вельмі дзіцячае ці, хутчэй, жаночае самалюбства, на ўвагу да свайго вонкавага выгляду[5]. Бацьку, прыхільніка саксонскіх каралёў, ён страціў рана. Пасля гэтага яго бабуля, Элеанора, жонка віленскага ваяводы, роджаная Война, вядомая сваімі дзівацтвамі, наклала на ўсю маёмасць часовы арышт. З таго часу ён знаходзіўся спачатку пад апякунствам свайго дзеда па матчынай лініі, гетмана Вішнявецкага, а пасля яго смерці (1744) пад наглядам Марцыяна Агінскага, віцебскага ваяводы. Толькі наступны яго апякун, прызначаны са згоды караля, князь-канцлер Міхал Чартарыскі, павінен быў заняцца занядбаным выхаваннем юнака, накіроўваць яго далейшае жыццё[6]. Пра само выхаванне Агінскага вядома мала. Згодна з меркаваннем У. Канапчынскага, яно было, відаць, высакародным, але не занадта грунтоўным[7]. Э. Лунінскі, наадварот, прыпісвае Агінскаму, спасылаючыся на К. Рульс, грунтоўныя веды ў галіне механікі і свабодных мастацтваў[8]. Без сумнення, з юнацтва ён вывучаў музыку і выяўленчае мастацтва. Паведамленні сучаснікаў у агульным зводзяцца да таго, што ён меў істотныя, але даволі павярхоўныя мастацкія здольнасці. За мяжой гэта выклікала здзіўленне тых, хто з ім сустракаўся: яго веды ім здаваліся усё ж «нязначнымі». Сучаснікі таксама крытычна ставіліся да яго характару, вызначалі яго як «хісткі і вялы», падкрэслівалі незвычайнае самалюбства, выкліканае ліслівасцю яго акружэння, што спакушала яго лічыць сябе самым важным чалавекам сваёй эпохі[9].

---

5 Ю. У. Нямцэвіч згадвае такую характэрную падрабязнасць. Калі ён з гетманам разглядаў яго партрэт з часоў юнацтва, дык зрабіў далікатную заўвагу, што створаны вобраз вельмі падобны да яго, на што незадаволены гетман запярэчыў: «Я прыгажэйшы!» — Ю. У. Нямцэвіч. Названы твор. С. 86.

6 М. Матушэвіч. Названы твор. Т. 1. С. 223—225.

7 Гл. машынапіс яго артыкула для «Польскага біяграфічнага слоўніка».

8 Ernest Łuniński. Księżna Tarakanowa. Lwów. 1907. S. 58. Гэтая думка даслоўна запазычана з кн.: Cl.Rulhière. Histoire de l'Anarchie en Pologne. Paris, 1807. V. 2. P. 119—125.

9 B. Karl Heinrich Heyking. Aus Polen und Kurlands letzten Tagen. Berlin, 1897. S. 112. У надзвычай зласлівай характарыстыцы аўтар адмаўляе Агінскаму ў добрым гусце, ведах і ваенных здольнасцях. Затое вылучае яго дзіцячае і надзвычай смешнае славалюбства. У сувязі з гэтым прыводзіцца наступны анекдатычны выпадак. Як толькі да Варшавы дайшло паведамленне пра смерць Ж. Ж. Русо (1778), Агінскі адразу ж адправіўся ў кабінет караля і сказаў: «Ваша міласць, памёр мой сябра!» Кароль палічыў, што гаворка ідзе пра польскага польнага

Агінскі ў вельмі маладым узросце выступіў на арэну грамадскага жыцця: ужо 18 верасня 1744 г. ён атрымаў пасаду вялікага літоўскага віначэрпія. 20 чэрвеня 1748 г. быў прызначаны польным літоўскім пісарам, а ўсяго праз тры месяцы, 20 верасня 1748 г., атрымаў званне генерал-маёра. Паводле парады свайго апекуна, ён канчаткова выбраў ваенную кар'еру[10]. У тым жа 1748 г. упершыню стаў дэпутатам сейма і атрымаў першыя каронныя маёнткі, да якіх пазней далучацца Пінская эканомія (з 1746 г.), староствы Чачэрск, Кальварыя, Мерач, Пінск, Тухоль і Рычывул[11]. Такім чынам аб'яднаў ён у адзінае цэлае спадчыну бацькі, на якую прэтэндавалі бабуля і цёткі, і маёмасць, што дасталася яму з боку Вішнявецкага і Дольскага.

Якраз у тым жа 1748 г. адбылося невялікае здарэнне, у якім можна ўбачыць сімвалічную прыкмету пазнейшай вялікай «цывілізатарскай» місіі Агінскага. Як паведамляе М. Матушэвіч, на другі дзень калядных святаў ён не захацеў прысутнічаць на імшы ў простай вясковай святыні і прадоўжыў сваё падарожжа, у час якога карэта маладога і элегантнага Агінскага з каштоўным багажом ехала па дрэннай дарозе і на зусім расхістаным мосце звалілася ў ваду, што прычыніла страты ў некалькі тысяч дукатаў[12]. Гэтае балючае судакрананне з рэчаіснасцю палескіх вясковых дарог дало потым, у будучым, неацэнныя вынікі: падштурхнула да іх абнаўлення.

На маладыя гады будучага гетмана прыходзяцца таксама першыя кантакты з масонствам і тайнымі саюзамі, якім належала адыграць такую значную ролю ў яго жыццёвым шляху. Можна дапусціць, што якраз у гэты час ён стаў членам ложы ў Лукле[13].

Затым настаў працяглы перыяд «вояжаў» Агінскага за мяжу, пра якія захаваліся толькі мізэрныя звесткі.

гетмана Саснюўскага. «Не,— запярэчыў Агінскі,— я маю на ўвазе смерць Ж. Ж. Русо!» Калі ж ён пабачыў здзіўленне караля, то растлумачыў: «Русо напісаў музыку да оперы «Вясковы чараўнік». Я таксама напісаў лібрэта і музыку да операў, якія былі паказаны ў Слоніме. У гэтым сэнсе Русо — мой калега!»

10 Ю. Вольф. Названы твор. С. 314.

11 На пачатку Агінскаму належала таксама староства Ужпюле, якое ён, аднак, пад націскам караля ў 1774 г. (мабыць, як маральную кампенсацыю за свой удзел у Барскай канфедэрацыі) перадаў князю Юзафу Панятоўскаму, хаця пэўныя правы на яго захаваў.

12 М. Матушэвіч. Названы твор. Т. I. С. 202.

13 Władysław Smoleński. Przewrót umysłowy w Polsce wieku XVIII. Warszawa, 1949. S. 129.

Вядома, што некаторы час ён знаходзіўся ў Берліне, дзе яго затрымала нейкая любоўная прыгода, затым — у Вене, а пазней не менш двух разоў ён пабываў у Парыжы. Першы раз ён прыехаў туды ў 1750 г., калі «свой час выкарыстоўваў, каб развіваць здольнасці ў ігры на скрыпцы, у жывапісе і невядома ў колькіх яшчэ іншых сваіх маленькіх здольнасцях»[14]. Бавячыся ў самых высокіх свецкіх колах, звязаны сяброўствам з асобамі княжацкага паходжання[15], умацаваў ён свае пазіцыі найперш, дзякуючы музычнаму таленту. Яго здольнасці ўсхваляліся ў многіх мемуарах[16], і нават сам Д. Дзідро даў яму ў гэтых адносінах надзвычай высокую ацэнку[17]. І хаця інтарэсы будучага гетмана ўжо тады былі больш скіраваны на мастацкія, а не ваенныя справы, хаця Марс яўна ачышчаў поле музам і Венеры, нам, аднак, вядома і тое, што ў 1757 г., у час паходу герцага Арлеанскага, Агінскі стаў яго ад'ютантам[18]. З мноства сувязяў, якія ён у той час завязаў, як выявілася потым, адна была надзвычай каштоўнай — гэта сяброўства з князем Рэпніным, які пасля падзелу Рэчы Паспалітай стаў рускім губернатарам літоўскага краю,— дзякуючы яго прыхільнасці ён захаваў у апошнія гады свайго жыцця відавочны дабрабыт[19]. З гэтых падарожжаў ён прывёз французскую дасціпнасць і французскую культуру, уласцівыя як для яго двара, так і жыцця. Адбыўся таксама адзін, як сцвярджаецца, кароткі візіт у Пецярбург у якасці саксонскага пасланніка[20]. Адтуль Агінскі вярнуўся на радзіму па выкліку апекуна, князя-канцлера Чартарыскага, які ўскладаў на яго вялікія палітычныя і родавыя надзеі. Дачка князя, Аляксандра, трэцяя жонка Міхала Антона Сапегі, літоўскага падканцлера, якраз аўдавела, а агульнае становішча ў Літве, як і канфлікт з партыяй

---

14 J. N. Dufort Cte de Cheverny. Mémoires sur les régnes de Louis XV et Louis XVI et sur la Révolution. Paris. 1886. V. 2. P. 43.

15 Нам вядома таксама, што Агінскі часта бываў пры двары Людовіка XV.

16 Mémoires du duc de Luynes sur la cour de Louis XV (1735—1758). Paris, 1860—1865. V. 16. P. 64.

17 Diderot. Lettres à Sophie Volland. Paris, 1950. V. I. P. 95. Ліст ад 2 жніўня 1760 г. Якраз напісанне Агінскім артыкула пра арфу для першага выдання Французскай энцыклапедыі можна звязваць з яго знаёмствам з Дзідро.

18 Люін. Названы твор. С. 64.

19 Дзюфор дэ Шэверні. Названы твор. С. 43.

20 Mémoires du Roi Stanislas Auguste Poniatowski. V. I. P. 353. Гэты факт, аднак, здаецца малаверагодным, асабліва калі супаставіць паміж сабой даты.

Радзівілаў, вымагала дапамогі таксама з боку маладога Агінскага[21]. Заключэнне ціхага і сціплага шлюбу з удавой падканцлера ў Волчыне 18 кастрычніка 1761 г. увянчалася перамогай у суперніцтве з Юзафам Сангушкам, у час якога, па сведчаннях сучаснікаў, акрамя прыгажосці і асабістай прывабнасці Агінскага, адыгралі ролю і яго музычныя здольнасці, пры дапамозе якіх ён зачараваў сэрца Аляксандры[22]. Гэты шлюб, нібыта заключаны па каханню, не быў шчаслівым ні ў асабістым, ні ў палітычным плане, не апраўдаў надзей, якія ўсклаў на яго канцлер Чартарыскі[23]. Бяздзетныя Агінскія жылі пераважна паасобку, кожны сваім уласным жыццём, сустракаліся рэдка. Аляксандра Агінская, як і яе муж, не адчувала прыхільнасці да свайго кузена-караля і ўвесь час марыла пра тое, каб пазбавіць яго трона і пры магчымасці наследаваць яго, удзельнічала ў многіх інтрыгах супраць каралеўскага ўрада. Яна вяла свецкі вобраз жыцця. Яе дом, адзін з важнейшых палітычных салонаў сталіцы[24], быў поўны гасцей. А паколькі яна, як сведчыць Станіслаў Любамірскі, іграла важную ролю ў партыі («фаміліі») Чартарыскіх, дык «рабіла спробы — часта дарэмныя і беспаспяховыя — умешвацца ў адносіны паміж каралём, «фамілііяй» і рускім паслом»[25]. «Афера Дагрумава» абышлася ёй у 16 тысяч дукатаў[26]. Караля яна ўвесь час турбавала якімі-небудзь просьбамі аб пратэкцыі, аднак у 1783 г. у сваёй рэзідэнцыі ў Седльцах падрыхтавала яму пышны прыём[27]. Напрадвесні 1786 г. яна арганізавала ў сваім доме сустрэчу з удзелам Браніцкага, Ігнацыя Патоцкага і Адама Чартарыскага[28], якія знаходзіліся ў апазіцыі да караля, а ў 1793 г. яе салон у Гродне, дзе часта бываў усемагутны рускі пасол Северс[29], належаў да найбольш прэстыжных. Аднак атмасферу, якая звычайна панавала ў доме

---

21 І. К. Вільчынскі. Названы твор. С. 51.

22 У. Канапчынскі. Названы твор. Т. 2. С. 236.

23 Mémoires... (Гл. сп. 20). С. 365, 436.

24 Pamiętniki Józefa Kossakowskiego biskupa inflantskiego. Warszawa, 1891. S. 71, 104, 180.

25 Stanisław Lubomirski. Pamiętniki. Lwów, 1925. S. 19.

26 Ю. І. Крашэўскі. Названы твор. Т. 2. С. 329.

27 Пра гэта сведчыць перапіска жонкі гетмана з каралём. Яна знаходзіцца ў бібліятэцы Чартарыскіх.— Рук. 678, 680.

28 Emanuel Rostworowski. Sprawa Aukcji wojska na tle sytuacji politycznej przed Sejmem czteroletnim. Warszawa, 1957. S. 123.

29 Tadeusz Korzon. Wewnętrzne dzieje Polski za Stanisława Augusta. Kraków-Warszawa, 1898. T. 2. S. 102.

гетманшы, лепш за ўсё характарызуе такі факт. У час паўстання пад кіраўніцтвам Т. Касцюшкі яе персанал для нацыянальнай казны ахвяраваў буйную суму ў шэсць тысяч злотых[30]. Памерла яна 28 жніўня 1798 г. у прысутнасці мужа, так і не адыграўшы значнай ролі ў яго жыцці[31].

Аднак вернемся да сярэдзіны XVIII ст., калі Міхал Казімір Агінскі распачаў энергічна ўдзельнічаць у палітычных справах «фаміліі», чым выклікаў на сябе ў 1762 г. помсту з боку радзівілаўскага трыбунала. А ў наступным годзе ён арганізаваў ваенную абарону Волчына[32]. У якасці ўзнагароды яму за гэта прапанавалі вакантную пасаду віленскага ваяводы, ад якой ён вымушаны быў, нягледзячы на падтрымку караля, адмовіцца ў карысць Караля Радзівіла[33]. А паколькі Агінскі з дзяцінства не праяўляў цікавасці да палітыкі, дык неахвотна ўдзельнічаў у палітычных справах «фаміліі». Мабыць, тады, як гэта лічылі Э. Лунінскі і К. Хейкінг[34], і пачалося суперніцтва са Станіславам Панятоўскім, які ўсё яшчэ заставаўся літоўскім стольнікам. Гэтае суперніцтва ўцягнула Агінскага ў шматлікія фантастычныя інтрыгі, звязаныя з непрыязнымі меркаваннямі пра кузена яго жонкі. Іх план быў, зрэшты, прыдуманы не ім, а баронам Адольфам Зігфрыдам фон Остэнам, які, будучы дацкім паслом у Варшаве, праяўляў шчырую сімпатыю да маладога і прыгожага польнага літоўскага пісара. Пасля свайго перамяшчэння ў Пецярбург барон вырашыў завязаць раман паміж Кацярынай II і Агінскім, каб такім чынам дапамагчы свайму фавaрыту атрымаць карону Рэчы Паспалітай, што стала свабоднай пасля смерці Аўгуста III,— любоўную інтрыгу, якая згладзіла б у царыцы ўспаміны пра Патоцкага. Пра даверлівасць, як і высакамернасць, Агінскага сведчыць тое, што ён, не звярнуўшы ўвагі ні на двухсэнсоўнасць паводзін Остэна, ні на камізм, уласцівы іх варшаўскаму знаёмству, такую прапанову ўспрыняў сур'ёзна і каля

30 Тамсама. Т. 2. С. 406.

31 Ю. Вольф. Названы твор. С. 314.

32 Пра пасяджэнне павятовага сейма ў Слоніме, у час якога Валовіч, прадстаўнік партыі Радзівілаў, яўна здзекаваўся з Агінскага.— Гл.: У. Канапчынскі. Названы твор. Т. 2. С. 325, 335, 349.

33 Тамсама. С. 285.

34 Э. Лунінскі. Названы твор. С. 58. І ўсё ж у адным з лістоў 1783 г. Станіслаў Аўгуст пісаў Агінскаму: «Мінула трыццаць гадоў, як мы сталі сябрамі, больш дваццаці — як мы сваякі».— Бібліятэка Чартарыскіх. Рук. 678. С. 267.

года знаходзіўся пры пецярбургскім двары. Ён быў там прыняты з усімі ўшанаваннямі. Пры дапамозе Остэна і праз пасрэдніцтва Арлова ў яго адбыліся нават сустрэчы з царыцай. Напачатку яна адносілася да яго прыхільна, але, у рэшце рэшт, ён так нічога і не дамогся. Больш таго, выклікаў да сябе нянавісць як з боку Кацярыны, так і Арлова з Паніным — яны ў далейшым адносіліся да адукаванага і ганарыстага слонімскага магната нядобразычліва[35]. У выбранні Станіслава Аўгуста Панятоўскага каралем Агінскі ўдзелу не прымаў, а толькі разам са сваёй жонкай паслаў з Пецярбурга халоднае віншаванне[36]. Разрыў з нядаўна выбраным каралём стаў рэальным фактам — няўдачная пецярбургская інтрыга прывяла да комплексу антыпатыі, больш таго, да нянавісці Агінскага да Расіі і Кацярыны і варожасці да больш шчаслівага саперніка. Аднак страснае імкненне да кароны, якую ён спадзяваўся з часам атрымаць, не патухла.

Пасля вяртання на радзіму, 4 студзеня 1765 г., Агінскі атрымаў дзякуючы Радзівілу («Пане каханку»), які аказаўся ў выгнанні, не толькі тытул віленскага ваяводы, але і шэраг маёнткаў, і радзівілаўскі квартал (Юрыдыку) у Вільні[37].

У гэты ж час Агінскі прыступіў да стварэння сваёй «сядзібы музаў», пра якую гаворка пойдзе пазней, а таксама да ажыццяўлення многіх дарагіх яго сэрцу «цывілізатарскіх» праектаў, якія, мабыць, і зрабілі яго адным з вельмі заслужаных людзей — тых, хто першымі пракладвалі дарогу да ідэалаў Асветніцтва. Напрыклад, ён збіраўся заснаваць у Вільні, у найбольш запушчанай частцы замка, прытулак для інвалідаў па ўзору парыжскай «Гасцініцы для інвалідаў»[38]. З вялікімі намаганнямі і значнымі фінансавымі затратамі была ажыццёўлена пракладка праз палескія балоты пры дапамозе дамбаў дзвюх дарог-трактаў[39] і славутага канала, што звязаў басейны Балтыйскага і Чорнага мораў. Здзяйсненне гэтага даўняга плана, з якім выступаў яшчэ Багуслаў Радзівіл[40] і які Агінскі,

35 Mémoires ... (Гл. сп. 20). С. 474.

36 Бібліятэка Чартарыскіх. Рук. 680. С. 67.

37 Ю. Вольф. Названы твор. С. 314; Ю. Касакоўскі. Названы твор. С. 51.

38 Бібліятэка Чартарыскіх. Рук. 680. С. 87.

39 Т. Корзан. Названы твор. Т. 2. С. 63. Тракты, што былі пракладзены Агінскім, злучалі Пінск са Слонімам і Пінск з Валынню.

40 У «Інфармацыі дамашняй і палітычнай», якую Багуслаў Радзівіл напісаў для сваіх нашчадкаў, чытаем: «Калі б хто з нашчадкаў маіх хацеў бы пакінуць па сабе памяць, то няхай закончыць ці распачне

нягледзячы на шматлікія перашкоды і фінансавыя выдаткі ў 12 мільёнаў злотых, давёў да канца, з'яўляецца доказам надзвычайнага яго славалюбства. Аднак панегірычная прамова, сказаная на сейме ў 1786 г., дзе Агінскі абвясціў аб передачы бацькаўшчыне толькі што распачатай справы, на гэты раз не была перабольшваннем. Ды і рашэнне сейма, які прапанаваў не толькі ўшанаваць заслугі «хросніка» помнікам на замку ў Вільні (ён, дарэчы, так і не быў устаноўлены), але і забяспечыць выдаткі на завяршэнне будаўніцтва коштам маёнткаў у Лагішыне, сведчыць пра сапраўдную ўдзячнасць і прызнанне[41]. Канал стаў для ўсяго Палесся падставай гордасці, фактарам эканамічнага ўздыму, што выявілася ўжо ў час каралеўскага падарожжа 1784 г.[42].

Палітычнае становішча, якое ўсё больш ускладнялася, адцягвала Агінскага ад «цывілізатарскай» актыўнасці і зноў скіроўвала яго на бурныя хвалі грамадскай дзейнасці. Да таго ж ён быў вымушаны аддаць К.Радзівілу, які вярнуўся на радзіму і стаў на чале Радомскай канфедэрацыі, віленскае ваяводства. Праўда, 29 лютага 1768 г. атрымаў за гэта булаву Вялікага літоўскага гетмана. Цяпер, як адзін з радзівілаўскіх «даўжнікоў», ён трапляе пад перакрыжаваны агонь фінансавых і палітычных прэтэнзій[43]. У час Радомскай канфедэрацыі ён праявіў пасіўнасць і

тое, што я хацеў паспрабаваць, а менавіта Днепр з Нёманам злучыць праз раку Лошу. Запэўніваю, што ён зробіць справу, вартую памяці».— У. Сыракомля. Названы твор. С. 59.

41 Т. Корзан. Названы твор. Т. 2. С. 67.

42 У час гэтага падарожжа Агінскі быў за мяжой. Тым не менш яго імя называлася нават у панегірыках, скіраваных да караля. Характэрным у гэтых адносінах з'яўляецца верш, напісаны для дэкарацыі залы ў Пінску, каб стварыць алегарычны вобраз канала:

> Owoc ja pracy z kosztem, niezgladzone ślady
> Podam wiekom jak silne są królów przyklady
> Chce król krajowi dobrze, chcą obywatele
> Łatwo wnieść co król może, gdy oni tak wiele.
>
> (Я вынік працы каштоўнай, нязгладны след
> Стагоддзям перадам, як дзейсны прыклад каралёў.
> Жадае кароль для краю дабра, хочуць яго
> грамадзяне
> Лёгка вызначыць, што кароль можа, калі яны
> так шмат змаглі.)

Вялікія заслугі ў будаўніцтве канала належалі Марціну Бутрымовічу, пінскаму мечніку і гарадскому суддзі, які з 1767 г. быў блізкім да двара гетмана, а потым стаў заслужаным дэпутатам чатырохгадовага сейма, арандатарам значнай часткі палескіх маёнткаў гетмана.

43 У. Канапчынскі. Названы твор. Т. І. С. 259.

толькі пасля ўзнікнення «генералітэту» праз сваю сястру Генавефу Бжастоўскую наладзіў патрэбныя сувязі. Адарваны ад сусветнай палітыкі, ён шукаў цяпер праз свайго ўпаўнаважанага Хамінскага кантактаў з Венскім кабінетам. Доўга не мог ён прыняць рашэнне: слабасць волі і адначасовая сувязь з Волчынам і з Варшавай перашкаджалі яму зрабіць апошні крок. А з другога боку, да рашучых дзеянняў штурхалі яго асабістае славалюбства, настойлівыя просьбы французскіх дыпламатаў, якім ён шмат наабяцаў, жаданне адыграць ролю выратавальніка Айчыны, а ў выпадку перамогі — разлік і на ваенныя лаўры, і на атрыманне рэальнай кароны. За яго нерашучасцю назіраў вераломны саксонскі пасол Эсэн, які пісаў пра гетмана: «Чалавек ён да непрыстойнасці слабавольны, пра што гавораць ва ўсёй Польшчы; ён не ведае, што такое прыняць рашэнне, акрамя таго, яго і раней лічылі недалёкім»[44]. А Рэпнін адкрыта называў яго «мокрай курыцай»[45].

Рашэнне прыйшло выпадкова і, як часта гэта здаралася, было вынікам раздражнёнай гордасці. Калі на паведамленне пра тое, што гетман сцягвае войскі, Салдэрн у нахабнай форме запатрабаваў іх роспуску, а ад самога Агінскага — каб ён з тлумачэннямі прыбыў у Варшаву, 7 верасня 1771 г. апошні апублікаваў маніфест, у якім абвясціў пра сваё далучэнне да канфедэрацыі, напаў на рускія войскі і разбіў іх пад Бездзежам[46]. Як справядліва заўважае У. Канапчынскі, гэты факт з'яўляецца парадоксам, зрэшты, адным з многіх у жыцці гетмана, бо адзіную ў гэтай вайне буйнейшую перамогу над Расіяй атрымаў «апэрэтачны воін», «элегантны панок», «меламан»[47]. Нечаканы поспех ускружыў яму галаву настолькі, што ён забыў пра ўсялякую асцярожнасць і ў ноч з 22 на 23 верасня быў акружаны і ўшчэнт разбіты Суворавым каля

[44] Э. Лунінскі. Названы твор. С. 58—64.

[45] Ю. І. Крашэўскі. Названы твор. Т. 2. С. 194.

[46] Пра ўдзел Агінскага ў Барскай канфедэрацыі глядзі ў вышэйназваных працах У. Канапчынскага, Л. Ходзькі, К. Рулье, К. Хейкінг, а таксама: Friedrich von Smitt. Suvorov und Polens Untergang. Leipzig und Heidelberg. 1958, Bd. I. S. 82, 85—88; Otto Forst-Battaglia. Eine unbekannte Kandidatur auf den polnischen Thron. Bonn und Leipzig, 1922. S. 46—50; Correspondance inédite du roi Stanislas Auguste Poniatowski et de Madame Geoffrin (1764—1777). Paris, 1875. P. 409—411; Władysław Konopczyński. Z pamiętnika Konfederatki Ks. Teofili z Jabłonowskich Sapieżyny. Kraków, 1914. S. 10; і інш.

[47] У. Канапчынскі. Названы твор. Т.2. С. 130.

Сталовічаў. Сам ён змог праз акно ўцячы са сваёй кватэры, дзе наступленне рускіх застала яго знянацку — са сваёй каханкай у пасцелі ці, як сцвярджаюць іншыя, за пісаннем оперы[48]. Паражэнне было поўным. Гетман паведамляў пра яго ў сваім напышлівым стылі: «Усё я страціў: грошы, рэчы і паперы, але ніколі не страчу стойкасці, мужнасці і імкнення да абароны краіны»[49]. А паколькі Агінскі ўжо не мог сабраць свае рассеяныя атрады, дык падаўся праз Слонім, Кёнігсберг (там ён, быццам бы, 12 кастрычніка атрымаў ад Кацярыны эдзеклівы падарунак: пакуначак з парфумай і музычныя інструменты) і Данцыг у Цешын[50]. Гэта, як паведамляе Е. Кітовіч, сведчыла пра «поўную разгубленасць гетмана, якая працягвалася шэсць тыдняў»[51].

Першы перыяд прабывання Агінскага ў выгнанні быў напоўнены ліхаманкавымі перамовамі пра дапаможныя войскі, а таксама з прэтэндэнтам на карону ландграфам Фрыдрыхам Гесенскім і берлінскім дваром[52]. Але ў сувязі з тым, што надзеі на дапамогу ўсё больш таялі, у сярэдзіне 1772 г. Агінскі адправіўся з Цешына праз Вену і Баварыю ў Францыю[53], дзе пасля аўдыенцыі 6 жніўня 1773 г. у Людовіка XV у Камп'ене з-за безнадзейнасці свайго становішча ўжо ў тым самым месяцы адважыўся на кампраміс і на вяртанне ў Рэч Паспалітую[54]. Форма кампрамісу і адпаведныя лісты да караля[55] тым часам не знайшлі

48 Суворовский сборник. М., 1951. С. 227. Паражэнне пад Сталовічамі не раз тлумачылася здрадай. Замежная прэса, а пасля і Е. Кітовіч абвінавачвалі ў ёй Хамінскага, бліжэйшага сябра караля. Гэтая версія, аднак, здаецца малаверагоднай, асабліва ў дачыненні да Хамінскага, які суправаджаў гетмана да канца канфедэрацыі і пазней, на працягу многіх гадоў, заставаўся з ім.

49 Przyjaciel Ludu. S. 337.

50 Становішча Агінскага ў момант паражэння было такім трагічным, што ў Данцыг ён прыехаў без гардэроба і грошай і вымушаны быў шукаць падтрымкі ў французскага консула Жырада.— Гл.: К. Хейкінг. Названы твор. С. 112.

51 Pamiętniki do panowania Augusta III. T. 3. S. 199.

52 Агінскі двойчы пасылаў Хамінскага ў Касель і Парыж, каб арганізаваць чатыры армейскія карпусы, адзін з якіх заставаўся б пад камандай гетмана, а таксама каб дабіцца значнай пазыкі.

53 23 ліпеня 1772 г. гетман пісаў з Аўсбурга Выбіцкаму, што адпраўляецца ў Францыю, каб там далей працаваць на распачатую справу.— Archiwum Wybickiego. S. 35.

54 У. Канапчынскі. Машынапіс артыкула для «Польскага біяграфічнага слоўніка».

55 Лісты ад 12 кастрычніка 1773 г. з Ліёна і ад 25 ліпеня 1774 г. з Парыжа.— Бібліятэка Чартарыскіх. Рук. 680. С. 245, 249.

адабрэння — Варшава патрабавала поўнай пакорлівасці, што затрымлівала паразуменне. У гэты ж час у акружэнні гетмана нечакана ўсплыла загадкавая і чароўная авантурыстка Алі Эмета, яна ж княгіня Вальдамірская, больш вядомая пад прозвішчам княгіні Тараканавай[56]. Прыгожая, інтэлігентная і дасціпная жанчына без асаблівых старанняў змагла абудзіць цікавасць Агінскага, нязменнага прыхільніка жанчын, які, аднак, у дачыненні да гэтай авантурысткі задаволіўся пяшчотнай і сентыментальнай перапіскай, а на яе далёкі ад рэчаіснасці план — здабыць царскую карону — проста не рэагаваў. Затое верыў у яе мільённыя багацці ў Персіі, шукаў у нейкі час фінансавага паратунку, выпрабоўваў магчымасць атрымаць вялікую пазыку. Планы ажыццяўлення прэтэнзій на рускую карону ўзніклі, бясспрэчна, не ў галаве Агінскага, і ён доўга не мог разгадаць інтрыгу Тараканавай. Але паколькі яна абыходзілася з ім толькі як прыгожая жанчына, то ён, без сумнення, верыў у яе княжацкае паходжанне. Такім жа чынам ён лічыў сапраўднымі і тытулы ў яе акружэнні, таму не вагаўся, калі «барону» Эмбсу, які суправаджаў яе, надаў званне афіцэра «літоўскага» войска[57]. Побач з прывабнасцю і прыгажосцю ў Тараканавай былі і таленты, якія, мабыць, узмацнілі ў Агінскага добрае ўражанне: яна выдатна іграла на арфе, малявала і многа ведала па архітэктуры. Гэта засведчыць асцярожны і стрыманы ў сваіх ацэнках маркіз Антыцы, польскі пасол у Рыме[58]. Хаця ў сваіх адносінах да прэтэндэнткі гетман не зайшоў так далёка, як пазней гэта зрабіў князь Радзівіл («Пане каханку»), аднак уся авантура пралівае дадатковае святло на яго рамантычнае ўспрыняцце жыцця, яго легкадумства, якія, зрэшты, былі характэрнымі як для тагачаснай эпохі, так і для вышэйшых колаў грамадства.

Нарэшце на рубяжы 1774—1775 гг. гетман вярнуўся ў Рэч Паспалітую, дзе не без цяжкасцяў прыняў намінальнае галоўнае камандаванне над войскам і заняўся ўрэгуляваннем сваіх фінансавых спраў. Маёнткі Агінскага, якія ўсё яшчэ падпадалі пад секвестр[59], былі

---

56 Найбольш поўны матэрыял пра гэтую незвычайную гісторыю прыводзіць у названай працы Э. Лунінскі. Ён падае факсіміле шэрага лістоў гетмана да Тараканавай, якія былі знойдзены пры яе арышце.

57 Э. Лунінскі. Названы твор. С. 58.

58 Тамсама. С. 49.

59 Секвестр — забарона ці абмежаванне, накладзенае дзяржаўнымі ўладамі на карыстанне маёмасцю.

моцна знішчаны рускай арміяй[60]. У сувязі з паражэннем пад Сталовічамі ваенная каса, якая раней налічвала больш 50 тысяч дукатаў, была пустая. Прабыванне ў Парыжы і недахоп грошай прымусілі Агінскага ў 1774 г. прадаць маёнтак Нябораў сваёй пляменніцы княгіні Галене Радзівіл, роджанай Пшаздзецкай, і яе мужу — той самы Нябораў, дзе была яго рэзідэнцыя, на якую ён затраціў так шмат сродкаў і сілы[61]. Нарэшце ён перасяліўся ў Слонім, і на гэты час, на 70—80-ыя гады, прыпадае самы вялікі росквіт слонімскай рэзідэнцыі. Працягваліся таксама будаўнічыя работы на канале, перапыненыя ў папярэднія гады.

Рознымі шляхамі імкнуўся Агінскі вярнуць сабе маёнткі, страчаныя ў час першага падзелу Рэчы Паспалітай. Усе тыя яго ўладанні, што размяшчаліся за рускай граніцай, былі секвесціраваны, а пазней канфіскаваны і ўжо больш ніколі не вярнуліся ў яго рукі[62]. Шматлікія хадайніцтвы караля ў Пецярбург і нават афіцыйны дыпламатычны дэмарш прадстаўнікоў Міністэрства замежных спраў засталіся безвыніковымі — Кацярына аказалася абыякавай да чалавека, які калісьці імкнуўся стаць яе каханкам, а потым выступіў супраць яе ўплыву ў Рэчы Паспалітай[63]. Маёмасць гетмана, якая паступова змяншалася, насуперак сцвярджэнням гісторыкаў[64], ніколі добра не кіравалася. Фаварыты Агінскага — Хамінскі, пазнейшы мсціслаўскі ваявода, ці той жа палкоўнік Ляхіцкі — ніколі не забывалі пра свае ўласныя інтарэсы і затым станавіліся ўладальнікамі значных маёнткаў. Яркім прыкладам такога карыслівага гаспадарання, што было ўласціва і Слоніму, служыць лёс графства Бакшты, якім па

---

60 Па патрабаванні Расіі маёмасць гетмана была канфіскавана. Але потым, дзякуючы намаганням гетмана і вялікаму хабару, што быў дадзены паслу Салдэрну, канфіскацыя была адменена. Тым не менш Агінскаму былі прычынены велізарныя страты.

61 Я. Вегнер. Названы твор. С. 27.

62 Пасля першага падзелу Рэчы Паспалітай гетман страціў староства Чачэрск, якое прыносіла яму 60 тысяч рублёў даходаў у год. Акрамя таго, былі канфіскаваны родавыя маёнткі Круглае і Навіна ў Магілёўскай губерні коштам у 540 тысяч рублёў (даход — 27 тысяч рублёў), а таксама Бешанковічы Віцебскай губерні коштам 400 тысяч рублёў. Гэты спіс страт дапаўняе староства Казяны, якое налічвала 5430 душ. Прававой падставай для канфіскацыі царскі ўрад *лічыў тое, што Агінскі* ў вызначаны час не прынёс прысягу на вернасць, паколькі быў якраз за мяжой.

63 Mémoires ... (Гл. сп. 20). С. 476—478, 492, 595.

64 Э. Лунінскі. Названы твор. С. 58.

прынцыпу «карт-бланш» («неабмежаваных паўнамоцтваў») кіравалі Манюшка і Оштарп,— яно хутка перайшло ў іх уласнасць[65]. Значныя багацці здабылі таксама арандатары маёнткаў Агінскага Сымон Скірмунт, пінскі мастанічы і арандатар маёнтка Івейшчына[66], а таксама Войцах Пуслоўскі, апошні арандатар слонімскай эканоміі[67]. Раскошны стыль жыцця, надзвычай дарагое ўтрыманне двара ў Слоніме з яго вялікім аркестрам і оперным тэатрам, шматлікія культурныя ініцыятывы, пракладка канала і дарог-трактаў нават такую буйную маёмасць, якой валодаў Агінскі, павінны былі, пры дрэнным кіраванні маёнткамі, прывесці да разарэння. Пра гэта сведчыць і сам факт продажу старым гетманам часткі маёнткаў свайму далейшаму пляменніку Міхалу Клеафасу Агінскаму за 12 250 польскіх гульдэнаў, у той час як запазычанасць гэтых маёнткаў складала восем мільёнаў, таму ранейшаму ўладальніку магла быць выплачана толькі розніца[68]. Да такога катастрафічнага фінансавага стану, безумоўна, давялі і палітычныя падзеі, бо падзенне Рэчы Паспалітай пазбавіла гетмана значнай часткі яго маёнткаў. Матэрыяльныя страты Агінскага, прычыне-

---

65 Гл. раздзел I, сп. 45. Звесткі пра Хамінскага ёсць у кн.: Ю. І. Крашэўскі. Названы твор. Т. 1. С. 304.

66 Ч. Янкоўскі. Названы твор. Т. 3. С. 90.

67 Войцах Пуслоўскі (1762—1833) праславіўся як выдатны фінансіст. У Літве яго лічылі адным з самых разумных сучаснікаў. Спачатку ён быў павятовым пісарам у Брэсце, пазней павятовым маршалкам у Слоніме, сапраўдным стацкім саветнікам, кавалерам розных ордэнаў. Дзякуючы арэндзе Слоніма, шчаслівай куплі маёнткаў і іншым удачным акцыям, ён стварыў асновы свайго дабрабыту, эканамічнага развіцця Слонімшчыны.

68 Маёмасць гетмана ацэньвалася ў 14 мільёнаў, прадажная цана была вызначана ў 12 250 тысяч злотых. Таму пасля вылічэння даўгоў Міхал Клеафас Агінскі павінен быў выплаціць гетману 4250 тысяч злотых асігнацыямі. У сваіх успамінах ён пісаў, што ўся яго спадчына нібыта ацэньвалася ў 20 мільёнаў. Але, паколькі ў спадчыну ён атрымаў усяго толькі адзін адносна невялікі родавы маёнтак, малады Агінскі імкнуўся да таго, каб праз набыццё маёмасці гетмана і свайго роднага дзядзькі ў Маладзечне дасягнуць матэрыяльных асноў, якія адпавядалі б яго пасадзе — вялікага літоўскага вінашэрпія. Падобную, але менш значную акцыю ажыццявіў ён з князем Радзівілам («Пане каханку»). Пра гэта сведчыць яго ліст ад 27 студзеня 1790 г., напісаны пасля вяртання з Нясвіжа: «Дасягнуў я таго, чаго ніхто не дасягаў ад гетмана, віленскага ваяводы: атрымаў ад яго спадчыну ў 3 500 000 злотых, і гэтую здзелку закончыў на працягу трох дзён. Такой паспешлівасці пры заключэнні пагадненняў Нясвіж ніколі не ведаў».— Бібліятэка Чартарыскіх. Рук. 729. С. 95.

ныя ўсімі трыма падзеямі, склалі не менш 5 мільёнаў рублёў асігнацыямі[69].

Грамадская дзейнасць гетмана пасля яго вяртання ў Слонім была сціплай. Акрамя названых культурных і гаспадарчых спраў час ў яго адымалі спрэчкі з Радзівіламі, што ўсё яшчэ працягваліся, канфлікт з Тызенгаўзам (апошні, аднак, дзякуючы пасрэдніцтву Хамінскага, садзейнічаў, каб швагер гетмана Бжастоўскі атрымаў пасаду вялікага літоўскага скарбніка)[70] і барацьба за прывілеі галоўнакамандуючага княства, дзеля чаго ён імкнуўся ўплываць на дэбаты ў сейміках і сейме. Нягледзячы на палітычную падтрымку з боку шматлікай, залежнай ад яго, шляхты, ён і тут не змог дасягнуць чаго-небудзь істотнага, бо быў занадта адасоблены ад надзённых спраў краіны. Гэта незадаволена канстатаваў біскуп Ю. Касакоўскі: «Нашы магнаты больш за ўсё гучна балбочуць пра край, хаця яны яго не ведаюць так, як ведаць павінны»[71]. Адрыў ад грамадскай праблематыкі, без сумнення, паявлічваўся таму, што ў гэты час узрастала яго цікавасць да акультызму і масонства. Гетман, ужо даўно звязаны з імі, становіцца яшчэ больш актыўным у гэтай сферы, асабліва пасля таго, як 27 снежня 1781 г. на агульным сходзе прадстаўнікоў масонскіх ложаў, які быў прысвечаны энергічнаму распаўсюджанню гэтага руху ва ўсходніх правінцыях, ён быў абраны «Дэпутаваным вялікім майстрам правінцыі Літва». Намеснікам Літвы ён быў зацверджаны таксама на выбарах 1788 г.[72].

Такая ўзмоцненая цікавасць да масонства, мабыць, была выклікана тым, што ў асяроддзі гетмана зноў з'явіўся авантурыст — Стэфан Зановіч, які карыстаўся тытулам албанскага прынца Кастрыёта, уяўнага нашчадка самога Скандэнберга. Агінскі, якому яго рэкамендавала сястра Генавефа Бжастоўская, наладзіў яму ў Слоніме пышны прыём, называў яго «мой кузен» і хутка трапіў пад літаратурны і палітычны ўплыў шарлатана, які праз масонскія і акультысцкія сувязі

69 Пасля трэцяга падзелу Рэчы Паспалітай гетман страціў пажыццёвы даход ад пінскай эканоміі ў суме 180 тысяч гульдэнаў. Былі канфіскаваны графства Цяцерын, за якое гетман заклаў 100 тысяч гульдэнаў, маёнтак Альшванг у Курляндыі, які перайшоў Бірону, і рэзідэнцыя ў Лагішыне, якая была яму выдзелена для частковай кампенсацыі выдаткаў на будаўніцтва канала.— Гл.: Ч. Янкоўскі. Названы твор. Т. 3. С. 93.

70 Ю. Касакоўскі. Названы твор. С. 102.

71 Тамсама. С. 91.

72 Stanisław Zaleski. O Masonii w Polsce. Krakow, 1889. S. 127.

4. Зак. 5427.

пасябраваў таксама з прускім наследным прынцам, перацягваў гетмана на бок апошняга. З гэтага часу Агінскі становіцца заўзятым прыхільнікам Гогенцолернаў[73]. Уплыў Зановіча, яго частыя прыезды ў Слонім, дзе ён распаўсюджваў свае палітычныя тэорыі, прывялі ў 1782 г., у час аднаго са шматлікіх замежных вояжаў гетмана, да таямнічай сустрэчы ў Ахене, калі пасланніку шведскага караля генералу Толу (таксама масону) быў прадстаўлены пераапрануты Зановіч як біскуп Солтык. Апошні выступіў з палітычнай заявай, у якой раскрыў таямніцу ўяўнай магутнай змовы з удзелам біскупа і прускага нашчаднага прынца, мэтай якой было ўзвесці гетмана на польскі трон. Агінскі ж здзіўленаму шведу, які прыняў усё за чыстую манету, выклаў доказы сваіх сувязяў з берлінскім дваром[74]. У. Канапчынскі лічыць, што гэтая містыфікацыя адначасова была містыфікацыяй самога гетмана, які прымаў удзел ва ўсёй акцыі, не дужа ведаючы, у чым справа. Аднак гэтаму цяжка паверыць. Калі б яно было так, то ўся сустрэча служыла б, па сутнасці, доказам не толькі наіўнасці і лёгкадумнасці гетмана, але і яго псіхічнай ненармальнасці[75]. Незалежна ад зносін з Зановічам Агінскі падтрымліваў таксама сувязі з Каліёстрам, гэтым непераўзыдзеным каралём авантурыстаў і аферыстаў XVIII ст.[76].

Чарговае прабыванне гетмана за граніцай было разлічана на некалькі гадоў. У сярэдзіне 1782 г. ён

---

[73] Mirko Breyer. Antun Conte Zanowić i njegovi sinovi. Zagreb, 1928. S. 46, 49, 56, 59. Слонімскія кантакты адбіліся ў зборніку вершаў С. Зановіча «Паэзія і філасофія аднаго турка», выдадзеным на французскай мове ў Амстэрдаме ў 1779 г. і прызначаным Агінскаму. У ім мы знаходзім таксама панегірычную оду, прысвечаную ўладальніку маёнтка «над Шчарай». У заўвагах да гэтага твора Зановіч хваліць Слонім і Целяханы, асабліва целяханскі парк, закладзены Агінскім.

[74] Władysław Konopczyński. Polska a Szwecja. Warszawa, 1924. S. 215.

[75] Відаць, чуткі пра таямнічую сустрэчу праніклі і ў Варшаву, таму што ў адным з лістоў з Амстэрдама да Станіслава Аўгуста гетман апраўдваўся, пераконваў яго ў сваёй адданасці і адначасова пераслаў яму значную калекцыю гравюраў.— Бібліятэка Чартарыскіх. Рук. 678. С. 265. У сваім адказе кароль пацвердзіў, што ліст умацаваў яго ва ўпэўненасці, што чуткі пра антыкаралеўскую дзейнасць гетмана не адпавядаюць сапраўднасці.— Тамсама. С. 267.

Агінскі таксама прасіў у караля прабачэння (ліст з Гаагі ад 1 мая 1783 г.) за друкаваныя творы, што выйшлі з-пад пяра, якое ніколі «не кіравалася разважлівасцю», і сцвярджаў, што ўжо адмежаваўся ад гэтага аўтара (Тамсама. С. 225). Гаворка тут ідзе пра палітычныя творы Зановіча, якія ў Варшаве ўспрымаліся вельмі непрыхільна.

[76] У. Канапчынскі. Названы твор. С. 215.

знаходзіўся ў Ахене, у канцы года — у Бруселі, затым даволі доўгі час, да сярэдзіны 1785 г.,— у Галандыі — Амстэрдаме і Гаазе. Тады ж ён пазнаёміўся таксама з Англіяй, дзе пабываў да мая 1786 г. Маршрутную схему яго падарожжаў лёгка можна скласці дзякуючы перапісцы са Станіславам Аўгустам, дзе апрача апраўданняў заўважваецца не толькі лаяльнасць, але нават і сапраўдная адданасць[77].

Аднак працяглае прабыванне гетмана за граніцай яўна непакоіла караля, які, мабыць, адчуваў тут небяспеку для сябе, а можа, і шкадаваў сілы выдатнага грамадзяніна, які распыльваў іх у падазроных і фантастычных інтрыгах ці ў легкадумных любоўных раманах. Гэтыя думкі Станіслава Аўгуста знайшлі канчатковае выражэнне ў яго лісце ад 22 студзеня 1785 г., які аднначасова ўяўляе сабой і спробу ўтаймаваць гіпербалізаванае славалюбства Агінскага[78].

З падарожжа гетман вярнуўся, аддадзены англійскай культуры і звычаям, якія тады захапілі ўвесь кантынент і, напэўна, далі яму новыя імпульсы ў галіне культуры. Да гэтага часу адносіцца развіццё фаянсавай фабрыкі ў Целяханах, дывановай і габеленавай вытворчасці ў Слоніме[79].

Пасяджэнні Вялікага сейма 1788 г. сталі арэнай апошняй значнай палітычнай акцыі Агінскага, скіраванай супроць Расіі. Тут ён разлічваў на дапамогу Прусіі, асабліва Фрыдрыха Вільгельма II, з якім падтрымліваў масонскія сувязі. У верасні 1788 г. гетман устанавіў кантакты з Берлінам, пасылаў туды з сакрэтнай місіяй свайго палітычнага дарадцу палкоўніка Ляхніцкага, які замяніў у гэтай ролі Хамінскага. Планы гетмана былі скіраваны на заключэнне саюзу з Прусіяй і на атрыманне яе падтрымкі для штучнага павелічэння войска, якое засталося б пад камандаваннем гетмана, а не сейма ці караля[80]. Не ведаючы становішча ў

---

77 Лісты да караля з Бруселя ад 2 снежня 1782 г., з Гаагі ад 30 сакавіка 1783 г., 31 снежня 1784 г. і 30 красавіка 1785 г., а таксама з Лондана ад 5 мая 1786 г.— Бібліятэка Чартарыскіх. Рук. 678. С. 213, 219, 225; Рук. 698. С. 31, 51.

78 Кароль прапанаваў адрасату «нарэшце закончыць свае замежныя забавы, каб там дарэмна не траціць грошай», а лепш выкарыстаць іх на завяршэнне распачатых добрых спраў, у першую чаргу канала.— Бібліятэка Чартарыскіх. Рук. 698. С. 33.

79 Найбольшая інтэнсіўнасць ткальні персідскіх дываноў у Слоніме адносіцца да 1788—1792 гг.

80 B. Dembiński. Polska na przełomie. Lwów, 1913. S. 94—96.

арміі, яе патрэбу, гетман тым не менш па-ранейшаму змагаўся за прэрагатывы сваёй пасады. Ён быў нават згодны на ўтварэнне новай канфедэрацыі пад эгідай Прусіі[81]. Да адкрытай апазіцыйнасці справа, аднак, не дайшла, тым больш, што другая місія Ляхніцкага сустрэла ў Берліне халодны прыём. Нягледзячы на гэта, Агінскі са сваім імкненнем змагацца з рускімі ўплывамі і варшаўскай прыдворнай «партыяй» заставаўся яўным абаронцам прускай палітыкі і стварыў сабе рэпутацыю добрага патрыёта і прыхільніка прагрэсіўнай «партыі»[82]. У 1790 г. ён прабываў у штаб-кватэры ў Прусіі і ў Ніжняй Сілезіі з надзеяй, што яму ўдасца так развязаць еўрапейскія канфлікты, каб палепшыць становішча Рэчы Паспалітай[83]. У наступным годзе ён знаходзіўся ў Берліне, а затым зноў у Галандыі, адкуль паслаў Станіславу Аўгусту сваю каштоўную карціну са сваёй галерэі — славутага «Лісоўшчыка» («Польскага конніка») Рэмбранта[84]. У верасні таго ж года ён зноў у Слоніме і па просьбе Ваеннай камісіі прыняў удзел у манеўрах на Украіне, дзе аддаваў увагу выключна ваеннаму аркестру[85]. А ў

---

81 Т. Корзан. Названы твор. Т. 4. С. 294.

82 Пра сувязі Гетмана з прускім каралём сведчыць пастаноўка Агінскім оперы ў гонар дня нараджэння Фрыдрыха Вільгельма II. Яшчэ больш яскравым доказам адданых адносін да прускага караля можа служыць той факт, што гетман загадаў выбіць спецыяльны сярэбраны памятны медаль з нагоды яго каранавання. Зрабіў гэта славуты медальер Еган Хольцхойзер, які быў спецыяльна прывезены ў Слонім. На адным баку гэтай надзвычайнай рэдкасці размешчаны пагрудны партрэт караля, на другім — сімвалічны ландшафт і выява трафеяў.

83 Б. Дэмбінскі. Названы твор. С. 349.

84 Ліст ад караля з Берліна ад 12 лютага 1791 г.— Бібліятэка Чартарыскіх. Рук. 729. С. 111. Ранейшыя даследчыкі прытрымліваліся думкі, што, пэўна, Міхал Клеафас Агінскі, які быў у 1790—1793 гг. польскім паслом ў Галандыі, набыў для караля «Лісоўшчыка». Тым часам указаны жартоўны ліст гетмана да караля сведчыць, што гэта не яго пляменнік, а ён сам купіў карціну. Гэты ліст, без даты адпраўлення, мае, аднак, на полі адзнаку, зробленую каралеўскай рукой пра атрыманне: «Сярэдзіна жніўня 1791 г.». Асноўны тэкст наступны: «Сэр, пасылаю Вашай Каралеўскай Міласці казака, якога Рэмбрант пасадзіў на каня, з'еў той конь у час знаходжання ў мяне 420 нямецкіх дукатаў. Справядлівая ласка Вашай Каралеўскай Міласці дае мне надзею, што апельсінавыя дрэвы заквітнеюць у той жа прапорцыі». З ліста відаць, што за карціну гетман хацеў атрымаць для Слоніма апельсінавыя саджанцы з каралеўскай аранжарэі (яны сапраўды ўказаны ў слонімскіх інвентарных спісах).

85 У. Горскі. Названы твор. С. 475. Хаця падпарадкаваныя гетману пяхотныя войскі княства былі пераформіраваны ў стралкоў, гэта не можа служыць доказам яго ваенных здольнасцяў. Белы колер уніформы сведчыць, што свайму ўзнікненню гэтае фарміраванне абавязана толькі дылетанцкаму капрызу камандуючага.

паходзе 1792 г. ён камандаваў войскамі Вялікага княства Літоўскага і сваім палком[86].

Да Таргавіцкай канфедэрацыі Агінскі, аднак, не далучаўся, хаця пэўныя колы Рэчы Паспалітай, супрацьпастаўляючы яго Касакоўскаму, сапраўды хацелі ў ім бачыць вышэйшага камандзіра «літоўскай» арміі[87]. Гетман чалавек вельмі нерашучы, да таго ж яшчэ хворы і праз секвестрацыі сваіх маёнткаў пастаўлены ў бязвыхаднае становішча, адказаўся ад усіх сваіх правоў, падружыўся з канфедэратамі і аказаў яе кіраўніку Шчаснаму Патоцкаму ўрачысты прыём у Седльцах[88].

6 ліпеня 1793 г. Агінскі фактычна склаў з сябе гетманскія паўнамоцтвы ў карысць пляменніка Клеафаса, які іх, аднак, пад націскам Сіверса перадаў Касакоўскаму, за што атрымаў пасаду вялікага літоўскага скарбніка. Дарэчы, гэты адказ быў не толькі доказам патрыятызму старога гетмана, які не хацеў несці адказнасці за Таргавіцкую канфедэрацыю, але і вынікам пэўнай фінансавай аперацыі: Міхал Клеафас Агінскі заплаціў яму за гэты адказ у якасці кампенсацыі 300 тысяч злотых[89].

У час паўстання Т. Касцюшкі гетман знаходзіўся ў Вільні. Хаця і цяжка хворы, ён па-ранейшаму акружаў сябе музыкантамі, устанавіў сяброўства з Ё. Гайднам, якога недарма пераконваў, каб той выбраў тэмай сваёй новай араторыі стварэнне свету[90], і не цураўся, як кажуць, іншых прыемнасцяў[91]. У канцы 1795 г. Агінскі зноў у Варшаве, пэўна, яшчэ раз выязджаў за мяжу, каб неўзабаве пасля гэтага назаўсёды вярнуцца ў Галенаў на сталае месца жыхарства і толькі зрэдку наведваць сталіцу — палац на вуліцы Рымарскай, атрыманы ў спадчыну ад сваёй цёткі Ганны Агінскай. У Беларусь і Літву ён больш ніколі не вернецца. Пасля трэцяга падзелу Рэчы Паспалітай у яго канфіскавалі Слонім, які Кацярына прызначыла на рэзідэнцыю для

---

86 Гэты полк меў рэпутацыю самага дрэннага палка ў войску княства.— Гл.: Adam Wołański. Wojna polsko-rosyjska 1792. Poznań, 1922. T. 2. S. 28.

87 Władysław Smoleński. Konfederacja targowicka. Kraków, 1903. S. 266.

88 Тамсама. С. 315.

89 Ю. Вольф. Названы твор. С. 314; Ч. Янкоўскі. Названы твор. Т. 2. С. 157.

90 Граўве. Названы твор. Т. 4. С. 683; Z powodu Polonezów Oginskiego // Pamiętnik Muzyczny i teatralny, 1862. Nr. 1. S. 10—13.

91 Mémoires de Michel Oginski. V. 1. P. 338.

губернскіх уладаў[92]. Хаця пазней цар Павел I гэтае рашэнне адмяніў, а Рэпнін, сябра маладых парыжскіх гадоў Агінскага, вярнуў яму частку даходаў ад пінскай эканоміі і гэтым у пэўнай ступені аблегчыў яго цяжкае фінансавае становішча. Гетман застаўся да самай смерці ў Варшаве і прысвяціў сябе музыцы і іншым мастацкім заняткам. Памёр ён у Варшаве 31 мая 1800 г.[93]. 11 чэрвеня пры яго пахаванні біскуп Вароніч сказаў жалобную прамову[94]. Месца пахавання гетмана нельга вызначыць з упэўненасцю, хаця яго слугі зрабілі яму ў катакомбах могілкаў Павонзкі сціплы помнік з патрыятычным надпісам, які сведчыць пра іх сардэчныя адносіны да нябожчыка[95].

Гэтае сухое і абмежаванае памерам хранікальнае даследаванне пераважна грамадскага жыцця гетмана патрабуе дапаўнення весткамі пра тое, што мы ведаем пра яго як чалавека, асабліва пра яго мастацкія зацікаўленні. Са шматлікіх апісанняў узнікае перад намі тыповы для сваёй эпохі вобраз, воблік свецкага вяльможы, надзвычай прыязнага і добрага чалавека, які ведаў, як заваяваць сімпатыі наваколля, які шчодра паводзіў сябе, калі справа тычылася грамадскіх і філантрапічных мэтаў[96]. Яго схільнасць да неўтаймаванага стылю жыцця цалкам адпавядае тагачаснай эпосе. Ёю, а таксама, у пэўнай ступені, выхаваннем маладога Агінскага можна вытлумачыць некаторую яго распешчанасць, незвычайнае славалюбства і мяккасць характару. Яго веды былі, несумненна, павярхоўнымі, але

92 Указам ад 8 жніўня 1796 г. царыца даручыла Рэпніну прыйсці да пагаднення з Агінскім, перадаць яго рэзідэнцыю ў Слоніме для губернскіх уладаў.— Гл.: Сборник документов, касающихся административного устройства Северо-западного края при императрице Екатерине II. 1792—1796. Вильна, 1903. С. 89.

93 Ю. Вольф. Названы твор. С. 314. Смерць перашкодзіла яго паездцы ў Беларусь і Літву, куды ён збіраўся ў суправаджэнні 19 асобаў і для чаго 3 мая 1800 г. клапаціўся пра пашпарт.

94 A. Lewak. Zbiory Biblioteki Rapperswilskiej. Warszawa, 1929. S. 670. На жаль, гэтая прамова — рукапіс са збору Ходзькі — загінула ў 1944 г. Яна была б важнай крыніцай для вызначэння тагачаснай думкі пра Агінскага, хаця, безумоўна, мела форму панегірыка.

95 «Міхалу Казіміру Агінскаму, князю з Казельска, вялікаму гетману Вялікага княства Літоўскага, які за айчыну змагаўся, многа за яе выцерпеў і заўсёды ёй верна служыў. Памятку ўшанавання, жалю і ўдзячнасці гэтым паклалі слугі свайму пану. Жыў гадоў 72, памёр у 1800».— К. У. Вуйніцкі. Названы твор. Т. 2. С. 191.

96 Ён, напрыклад, зрабіў ахвяраванні для місіянерскага кляштара і касцёла ў Смілавічах, багата яго абсталяваў. Акрамя таго, заснаваў дабрачынны фонд для студэнтаў Віленскага універсітэта.— М. Ельскі. Названы твор. С. 13.

бліскучымі і дастатковымі, каб зрабіць уражанне, перш за ўсё ў салонных размовах, хаця нам вядома, што гетман належаў да прэтэнцыёзнага, інтэлектуальнага кола вакол маладога Станіслава Аўгуста, які сярод партрэтаў іншых удзельнікаў сваіх «чацвергавых» абедаў меў таксама пастэльны партрэт тагачаснага польнага пісара пэндзля Марто[97]. Надзвычай наіўны і даверлівы ў палітычных справах, з ярка выражанай схільнасцю да акультных ведаў, Агінскі неаднойчы дазваляў уцягваць сябе ў незвычайныя і кампраметуючыя афёры. Нягледзячы на ўсё гэта, за ім трэба прызнаць права на дзейсны патрыятызм і жаданне добрасумленна дзейнічаць на карысць свайго краю. Гэтыя пачуцці яўна перапляталіся з яго асабістымі імкненнямі да славы, з сімпатыямі і антыпатыямі, тым не менш, калі глянуць з-за куліс эпохі, гетман пазітыўна ацэньваўся многімі сваімі сучаснікамі, сярод якіх было нямала і такіх, хто перасягаў яго сваёй актыўнасцю ці сваім талентам, аднак уступаў яму ў чысціні намераў, у разуменні культурных і мастацкіх праблем.

Менавіта такія людзі складалі сферу, у якой Агінскі ўвекавечыў сябе ў палітычнай гісторыі. Цяжка меркаваць пра матывы, якімі ён кіраваўся пры гэтым. Пэўна, значную ролю тут адыгрывалі ганарыстасць, імкненне асляпіць, суперніцтва з Беластокам, Пулавамі і каралеўскімі Лазенкамі. І ўсё ж адначасова павінна было існаваць і ўсведамленне задач, што стаялі тады перад краінай, яго абавязкаў перад ёю, без чаго не былі б здзейснены такія значныя задумы. Асабісты вопыт, які набыў ён у маладосці, падарожнічаючы па палескіх дарогах, шматгадовыя назіранні за жыццём у Заходняй Еўропе, мабыць, абудзілі ў яго дух першапраходцы, пра што ён так выразна пісаў у адным з лістоў да караля: «Вашая Каралеўская Вялікасць ведае, што я капаўся ў гнаі і мяшаў гліну, араў зямлю і раздзьмуваў агонь у печы; а зараз змотваю і размотваю воўну і шоўк»[98]. Вынікам гэтага сталі дарогі, канал, асушальныя збудаванні, рэканструкцыя ўласных маёнткаў і мануфактуры.

Побач з такімі «цывілізатарскімі» зацікаўленнямі існавала сфера, якая была гетману бліжэй за ўсё, якой

97 Tadeusz Mańkowski. Galeria Stanisława Augusta. Lwów, 1932. Poz. 316.

98 Ліст да караля ад 30 чэрвеня 1788 г.— Бібліятэка Чартарыскіх. Рук. 723. С. 317.

ён аддаваўся, мабыць, найбольш шчыра. Усе сведчанні яго сучаснікаў адзінагалосныя менавіта ў тым, што як па сваіх інтарэсах, так і па сваёй адукацыі, больш таго — па якасцях свайго характару, гетман быў перш за ўсё чалавекам мастацтва. Найперш тут трэба сказаць пра яго пачуццёвасць (сёння мы сказалі б — сентыментальнасць), пра яго ўнутраную ўзрушанасць, любоў да прыгожага, да мастацтва. Мастацкія схільнасці, якія былі такімі тыповымі для тагачаснай эпохі і часта неслі толькі дылетанцкі характар, выходзілі ў выпадку з гетманам за звычайныя межы салонных захапленняў, асабліва ў дачыненні да музыкі. Але яна была не адзіным відам мастацтва, якім ён захапляўся. Вядома таксама, што ў юнацтве ён з запалам аддаваўся жывапісанню і рысаванню. Як паведамляе Э. Лунінскі, спасылаючыся на К. Рулье, ён маляваў ландшафты, кветкі, садавіну і птушак «з лёгкасцю, элегантнасцю і дакладнасцю»[99], а ў інвентарных вопісах маёнтка ў Галенаве, зробленых пасля смерці Агінскага, значыцца шэраг прац пэндзля Агінскага[100]. Займаўся ён таксама і мастацкай літаратурай, пра што пойдзе гаворка далей.

Найбольш вядома нам пра музычную дзейнасць гетмана, хаця тут таксама вельмі многа няяснага і сумніцельнага, асабліва адносна яго дзейнасці як кампазітара. У многіх крыніцах[101] пераканаўча даказана, што ён атрымаў грунтоўную музычную адукацыю, што дало яму магчымасць выдатна валодаць рознымі інструментамі, найперш скрыпкай. Ён, відаць, вынайшаў падножку да арфы, якую пазней удасканаліў Эрард. Тагачасныя французскія мемуарысты Дзюфор дэ Шэверні і князь дэ Люін, які ў 1757 г. запісаў пра Агінскага, што той «мае вялікі музычны талент і цудоўна іграе на арфе і скрыпцы»[102], падкрэслівалі адпаведную адоранасць будучага гетмана. Ён, пэўна, і сам прыдаваў свайму таленту вялікае значэнне, бо, як паведамляе Дзюфор, прыбыўшы ў Парыж пасля

---

99 Э. Лунінскі. Названы твор. С. 58.

100 «Інвентарнае апісанне мэблі і іншай маёмасці, што знаходзіцца ў палацы Галенаў, складзенае 23 ліпеня 1800 г. ... (Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 344). Пад № 48—19 розных малюнкаў у чорных рамках пад шклом, чорнай крэйдай, зробленыя рукой яго Светласці гетмана.» Пад № 1758 — «Дыяген, намаляваны пастэллю, рукі яго Светласці пана Агінскага».

101 Тут можна было б спаслацца на названыя ўжо працы А. Савінскага, І. Бэлзы, Ю. У. Нямцэвіча, Ю. І. Крашэўскага, Э. Лунінскага, З. Яхімецкага, М. Ельскага і іншых даследчыкаў.

102 Люін. Названы твор. С. 65.

паражэння канфедэратыстаў, даведзены да разарэння і абвешчаны па-за законам, ён з'явіўся перад мемуарыстам са скрыпкай у адной руцэ і карцінай у другой і сказаў: «Вось тое, што ад сёння будзе мяне ўтрымліваць пры жыцці!»[103]. Гэты, няхай і тэатральны, жэст быў, напэўна, заснаваны на разуменні сваіх магчымасцяў і рэальным успрыняцці жыцця. Дарэчы, у 1760 г. Дзідро на працягу трох гадзін таксама слухаў ігру на арфе маладога Агінскага і вельмі высока адазваўся пра яго талент і тэхнічныя магчымасці[104].

Шмат падрабязнасцей тут дадаў ураджэнец і жыхар Міншчыны Міхал Ельскі, які ўзяў іх з вельмі блізкіх і самых непасрэдных сямейных традыцый (да іх, вядома, трэба адносіцца з пэўнай асцярожнасцю)[105]. Згодна з яго паведамленнем, гетман быў вучнем Джавані Бацісты Віёці, калі той знаходзіўся ў Рэчы Паспалітай пры каралеўскім двары[106]. Калі ж пазней Агінскі ўбачыўся з маэстра за мяжой, а таксама сустрэўся з яго вучнямі Родэ, Кройцэрам і Байо[107], то, пэўна, ён з імі не толькі пасябраваў, але разам і музіцыраваў, дасягаючы пры гэтым вялікай тэхнічнай дасканаласці. У Слоніме іграў ён «амаль штодзённа»— ці то першую скрыпку ў сваім аркестры, ці то сольныя партыі і канцэрты ў яго суправаджэнні. У музычна адораным родзе Ельскіх захаваліся традыцыйныя пераконанні, што для гетмана было характэрна «чыстае гучанне тону і працяжны, гучны на поўную сілу ўдар

103 Дзюфор дэ Шэверні. Названы твор. С. 44.

104 *Ліст Д. Дзідро да С. Воланд ад 2 жніўня 1760 г.*: Diderot.— Lettres à Sophie Volland. V. 1. P. 95.

105 М. Ельскі. Названы твор. С. 13. Аўтар артыкула апублікаваў G-dur паланез для скрыпкі і фартэпіяна, які гетман прысвяціў «шаноўнаму брату Станіславу Ельскаму і яго жонцы Ружы, роджанай Прозар», г. зн. дзеду і бабулі аўтара публікацыі. Паведамленне Ельскага заснавана на сямейных успамінах бацькі і дзеда, які памятаў яшчэ ігру і канцэрты гетмана, а паколькі сам быў музыкантам, то свайму сыну, таксама музыканту, змог перадаць адносна дакладную іх характарыстыку. Аднак у публікацыі ёсць пэўныя недакладнасці генеалагічнага характару. Блізкае сваяцтва гетмана і Станіслава Ельскага, дзеда Міхала, якое нібыта паслужыла падставай для прысвячэння паланеза, выклікае сумненне. Іх роднасць была далёкай, і адносіны Ельскі — Агінскі могуць быць вытлумачаны толькі супольнымі схільнасцямі і суседствам гетманскага маёнтка Дукора з маёнткам Ельскіх Дудзічы.

106 Джавані Баціста Віёці (1755—1824) па дарозе з Берліна ў Пецярбург затрымаўся ў 1781 г. у Рэчы Паспалітай. Яго канцэрты былі вельмі папулярнымі.

107 Пры параўнанні гадоў жыцця гэтых музыкантаў сцвярджэнне Ельскага пра сустрэчу гетмана з усімі імі адначасова, да таго ж яшчэ ў Парыжы, становіцца малаверагодным. З П'ерам Родэ і Рудольфам Кройцэрам Агінскі кантактаваў, відаць, у Аўстрыі, а з П'ерам Байлатам сябраваў не гетман, а яго пляменнік Міхал Клеафас.

смычка. Сольныя канцэрты іграў ён звычайна па памяці, а яго любімы рэпертуар... складалі наступныя кампазіцыі: другі канцэрт d-mol Родэ, 22, 24 і 28-ы канцэрты Віёці, другі канцэрт D-dur Кройцэра, варыяцыі G-dur Родэ, канцэрт Лямота, канцэрт Хофмайстра. З прыхільнасцю іграў ён таксама канцэрты Гайдна, Бетховена і Бакерыні»[108]. Доказам таго, што гетман быў заўзятым скрыпачом, можа служыць яго багатая калекцыя скрыпак, зробленых знакамітымі майстрамі, такімі, як Амаці; праўда, у інвентарным спісе мы не знаходзім абедзвюх скрыпак Страдывары, якія ўпамінае Ельскі[109]. Наколькі далёка любімая музыка пранікла нават у сферу яго ваенных абавязкаў, сведчыць ужо тая акалічнасць, што, запрошаны ў 1790 г. Т.Касцюшкам для агляду цытадэлі ў Камянцы Падольскім, гетман найперш зацікавіўся ваеннай капэлай, за нізкі ўзровень якой папракнуў каменданта Арлоўскага[110]. Пра такую ж гіпербалізацыю музычных патрэбаў сведчыць і праект дзяржаўнага бюджэту, унесены ім у час Вялікага сейма, дзе для атрада янычарскіх сцяганосцаў са 120 чалавек прадугледжвалася капэла ў складзе 14 чалавек, у тым ліку шасці трубачоў, і яшчэ дадаткова 12 флейтыстаў[111].

Калі асабістая ігра Агінскага, якога нават празвалі «гетман-кларнет», і яго высокі ўзровень валодання рознымі інструментамі пад сумненне не ставіліся, то заўсёды ўзнікаў лабірынт супярэчнасцяў, калі толькі гаворка даходзіла да кампазітарскай дзейнасці гетмана. Гэта пытанне, аднак, можа быць канчаткова высветлена толькі тады, калі ўдасца адшукаць большую колькасць яго твораў і пры дапамозе дакладнага фармальнага аналізу параўнаць іх з творчасцю Міхала Клеафаса Агінскага і іншых кампазітараў той эпохі. А пакуль гэта не адбудзецца, застануцца ў даследаваннях гіпотэзы.

---

108 У той частцы архіва гетмана, што захавалася і прагледжана намі, сапраўды мы знойдзем шматлікія творы Гайдна і Бакерыні, аднак адсутнічаюць названыя творы Родэ, Байо, Кройцэра, Віёці, А. Ф. Хофмайстра і Ф. Лямота. Праўдзівасць паведамлення М. Ельскага нельга паспешліва адхіліць, але тым не менш з-за шэрага непраўдападобных падрабязнасцяў яно ставіць пад сумненне і лёс іншых вусных пераказаў.

109 Магчыма, тут гаворка ідзе пра адно і тое ж: у традыцыі захаваліся толькі згадкі пра дзве цудоўныя скрыпкі з Крэмоны. Як відаць з інвентарнага спісу 1801 г., яны былі зроблены Амаці, аднак сямейная памяць Ельскіх прыпісала іх Страдывары.

110 У. Гурскі. Названы твор. С. 475.

111 Projekt etatu wojska W. X. Lit. ... podany przez Ogińskiego hetmana w. lit. na Sejmie 1788 (без месца выдання, тагачасны друк).

Сучаснікі гетмана, а таксама аўтары, якія чэрпалі звесткі з больш позніх крыніцаў, аднадушны ў тым, што ён пісаў музыку, як і ў тым, што да яго спадчыны належаць оперы і камерная музыка, асабліва паланезы, якія ў той час былі вельмі папулярнымі, пісаліся многімі аматарамі музыкі і прафесійнымі музыкантамі. М. Ельскі нават дайшоў да сцвярджэння, што Міхал Казімір як кампазітар вышэй Міхала Клеафаса. Вядома, сёння нялёгка ўстанавіць прыкметы, што розняць творы абодвух Агінскіх[112]. Калі раней амаль усе іх паланезы, «прынамсі першыя чатырнаццаць, што маюць больш даўнія прыкметы», прыпісваліся дзядзьку[113], дык пазнейшыя даследчыкі музыкі з такой жа некрытычнасцю залічалі іх да творчасці Міхала Клеафаса. Гэта асабліва тычыцца паланеза G-dur для скрыпкі і фартэпіяна, які ў 1902 г. быў апублікаваны Ельскім з выразным намёкам на аўтарства гетмана[114]. Аднак пазней Г. Дарабяльская і іншыя аўтары, не выказаўшы адносін да сцвярджэння Ельскага і без канкрэтных доказаў, прыпісалі яго Міхалу Клеафасу, хаця гэты паланез і розніцца ад іншых яго твораў[115]. Каб пазбегнуць паспешлівасці ў вырашэнні пытання аб аўтарстве, неабходна таксама ўлічыць той факт, што самы ранні рукапіс, які належыць да збору паланезаў Агінскіх і знаходзіцца ў бібліятэцы Варшаўскага музычнага таварыства, мае загаловак: «12 паланезаў, напісаных яго Светласцю гетманам Агінскім для фартэпіяна з дадаткам трох новых мазурак»[116]. Гэты рукапіс, а ён набліжаецца па даце да часу ўзнікнення твораў, уяўляе сабой вельмі каштоўны дакумент — калі не для ўстанаўлення аўтарства, то хаця б погляду на яго, што быў шырока распаўсюджаны ў свой час. Адначасова, як сведчыць Г. Дарабяльская, у рукапісе такое ж размяшчэнне паланезаў, якога прытрымліваліся ўсе пазнейшыя выдаўцы твораў Міхала Клеафаса Агінскага.

---

112 Гетману, дарэчы, прыпісваліся песні з патрыятычным зместам, якія карысталіся вялікай папулярнасцю ў час паўстання 1794 г. Але, як відаць з «Лістоў пра музыку», напісаны яны Міхалам Клеафасам, г. зн. не дзядзькам, а пляменнікам.

113 Encyklopedia Powszechna. Warszawa, 1865. T. 19. S. 784.

114 М. Ельскі. Названы твор. С. 13.

115 Helena Dorabialska. Polonez przed Chopinem. Warszawa, 1938. S. 83. Тут дарэчы было б успомніць пункт гледжання Ігара Бэлзы на тое, што паслядоўнасць напісання паланезаў Міхала Клеафаса Агінскага невядомая, хаця з фармальных пазіцый больш раннія і больш познія могуць быць вызначаны.— Гл.: І. Бэлза. Названы твор. Т. 1. С. 279.

116 Г. Дарабяльская. Названы твор. С. 81.

Крокам для вытлумачэння спрэчных пытанняў магло б стаць узнаўленне гіпотэз пра сумесную кампазітарскую працу гетмана і Міхала Клеафаса Агінскага і пра апрацоўку пляменнікам кампазіцый дзядзькі. Аднак для гэтага адсутнічаюць істотныя зыходныя моманты, таму што мы вельмі мала ведаем пра ўзаемаадносіны абодвух Агінскіх. Іх сваяцтва было даволі далёкім. Гетман не з'яўляўся ні бацькам Міхала Клеафаса, як лічылі некаторыя даследчыкі[117], ні яго прамым дзядзькам. Яны паходзілі з дзвюх розных ліній роду, агульны продак якіх (Самуэль Леў, памёр у 1657 г.) жыў у першай палове XVII ст.[118]. Адносна дзяцінства і юнацтва пазнейшага скарбніка Вялікага княства Літоўскага, мабыць, многа каштоўнага сказаў бы яго дзённік, даведзены да 1788 г. Дзённік, аднак, не захаваўся — быў знішчаны ў 1944 г. у Варшаве разам з іншымі матэрыяламі бібліятэкі ў Рапэрсвілі[119]. Надрукаваныя ж мемуары, што ахопліваюць пазнейшыя гады, няшмат аддаюць увагі асобе гетмана, абмяжоўваючыся толькі некаторымі дэталямі[120]. А таму ўсе згадкі пра блізкія асабістыя кантакты абодвух Агінскіх і знаходжанне маладога Міхала Клеафаса ў Слоніме можна залічыць да сферы гіпотэз[121]. Адно толькі дакладна вядома, што вялікі літоўскі скарбнік набыў ад свайго дзядзькі маёмасць, якая была закладзена, і што па гэтай прычыне ў апошнія гады жыцця гетмана іх адносіны сталі блізкімі і, як вынікае з некаторых лістоў, вельмі сардэчнымі[122].

117 А. Савінскі. Названы твор. С. 191.

118 Włodzimierz Dworzaczek. Genealogia. Warszawa, 1959. Tabl. 179.

119 Гаворка тут ідзе пра біяграфію, што захоўвалася ў зборах Ходзькі. Іншы варыянт таго ж рукапіснага дзённіка захаваўся ў архіве Міхала Клеафаса Агінскага, адшуканы Ігарам Бэлзам у Маскве, у Цэнтральным дзяржаўным архіве старажытных актаў. Ён быў, аднак, недаступны пры напісанні гэтай працы. Між іншым, кніга І. Бэлзы выклікае ўражанне, што знаходжанне ў Слоніме як Міхала Клеафаса, так і яго настаўніка Казлоўскага, хутчэй за ўсё, з'яўляецца гіпотэзай аўтара, а не вынікам архіўных пошукаў і што блізкія адносіны маладога Агінскага да гетмана да 1790 г. павінны быць узяты пад сумненне.— Гл.: Ігар Бэлза. Названы твор. Т. І. С. 269, 322.

120 М. Агінскі. Названы твор (Мемуары).

121 Грунтоўна разглядаючы творчасць Міхала Клеафаса Агінскага, І. Бэлза тым не менш чамусьці не звяртае ўвагі на гэты адрэзак жыцця кампазітара. Наогул, у двух тамах сваёй працы ён прысвячае гетману ўсяго толькі некалькі радкоў, якія не даюць нічога новага.

122 Так, у лісце ад 19 кастрычніка 1793 г. гетман пісаў Міхалу Клеафасу, даведаўшыся пра яго хваробу: «Ваша здароўе — частка майго. Гэтае яднанне грунтуецца як на лучнасці крыві, так і на маёй асабістай прывязанасці да Вас, якая вырасла з пашаны і нічым не можа быць заменена». Працытаваны ліст знаходзіцца ў зборах Е. Рачынскага ў Лондане.

І ўсё ж даводзіцца сумнявацца, ці перайшла рухомая маёмасць і асабліва музычная спадчына, якая нас цікавіць, пасля смерці гетмана ў рукі Міхала Клеафаса. У 1798—1801 гг. апошні правёў шмат часу за граніцай і, як паведамляў у сваім дзённіку, жыў аддалены «ад усіх спраў, бяздзейсны і ў беднасці» ў вёсцы і пры сям'і сваёй жонкі[123]. З прэтэнзіямі на спадчыну гетмана выступілі тады бліжэйшыя родзічы — яго сёстры Пшаздзецкая, Плятар, Бжастоўская, Вяльгорская. У іх жа рукі пераважна трапіла ўсё, што знаходзілася ў варшаўскім палацы і замку ў Галенаве, якія не былі ўключаны ў дагавор паміж абодвума Агінскімі. Там знаходзілася і музычная спадчына, сярод якой, аднак, адсутнічалі названыя вышэй творы. Магчыма, што яшчэ пры жыцці гетман сам прадаў іх пляменніку[124]. Або яны перайшлі ва ўласнасць Міхала Клеафаса пазней, бо працэсы, звязаныя з яго правамі на спадчыну, прэтэнзіямі і абавязкамі, цягнуліся больш 25 гадоў[125].

Не выяўлена таксама, ці засталася музычная спадчына ў Целяханах. А якраз там маглі знаходзіцца паперы, якія ўяўляюць для нас цікавасць. Найбольш верагодным, аднак, можа быць меркаванне, што нотныя матэрыялы ўжо раней былі перададзены Міхалу Клеафасу (калі лічыць, што паланезы дзядзькі паслужылі пляменніку асновай пры публікацыі яго ўласных твораў). Пэўна, гэта не павінна адносіцца да ўсёй музыкі гетмана, хаця найноўшыя даследаванні — праўда, праведзеныя ў іншым ракурсе — ставяць пад сумненне таксама яго аўтарства оперы «Зеліс і Валькур»[126]. Канчатковым адказам на ўсе гэтыя

123 У 1798 г. у час свайго знаходжання ў Гамбургу Міхал Клеафас Агінскі прыкладаў усе намаганні, каб праз галандскі двор атрымаць пашпарт на выезд у Варшаву. Але толькі 5 красавіка 1800 г. Берлін даў яму дазвол на атрыманне пашпарта. Аднак наўрад ці верагодна тое, што ён прыехаў у Варшаву да смерці гетмана — 31 мая 1800 г. З ліста кампазітара Хумеля з Берліна можна зрабіць вывад, што Міхал Клеафас Агінскі знаходзіўся ў Берліне доўгі час і толькі позняй восенню 1800 г. ад'ехаў у Варшаву, дзе знаходзіўся з вясны і да канца 1801 г., а затым выехаў у Расію.

124 Міхал Клеафас Агінскі пісаў у сваіх мемуарах, што, мабыць, у канцы 1793 г. ён ездзіў да хворага дзядзькі ў Вену, каб узяць нейкія паперы, аднак па распараджэнні караля вымушаны быў вярнуцца ў Варшаву. Не выключана, што сярод папераў палітычнага і эканамічнага зместу знаходзіліся таксама музычныя творы гетмана, якія маглі трапіць на захаванне ў рукі Міхала Клеафаса.— Гл.: Memoires sur la Pologne... Названы твор. Т. 1. С. 341.

125 Пасмяротныя акты гетмана знаходзяцца ў бібліятэцы ПАН у Кракаве.

126 І. Бэлза. Названы твор. Т. 1. С. 274.

пытанні можа стаць толькі глыбокі фармальны аналіз, прычым абавязкова павінны ўлічвацца і гістарычныя моманты. Толькі яны маглі б высветліць і аўтарства санаты A-dur для скрыпкі і лічбавага кантрабаса з надпісам «К. Агінскі», напісанай ў стылі Мангаймскай школы. Гэтую санату, што цяпер знаходзіцца ў Шверыне, Эйтнэр прыпісваў гетману[127].

Не поўнасцю высветлена таксама пытанне пра оперную музыку гетмана. Самыя апошнія даследаванні прызнаюць яго аўтарам лібрэта і музыкі да «Елісейскіх палёў» — оперы, якая была пастаўлена ў 1788 г. у Слоніме і ў тым жа годзе надрукавана ў другім томе «Баек і не баек», а таксама аўтарам музыкі да «Цыган» (лібрэта Ф. Д. Князніна) — оперы, паказанай у Седльцах у 1786 і 1788 гг.[128]. А. Мілер, а пасля яго і З. Яхімецкі таксама лічылі яго аўтарам операў «Зменены філосаф» (1771) і «Сілы свету»[129]. Л. Бярнацкі да таго ж прыпісвае яму яшчэ і «Тэлемаха», затое «Елісейскія палі» лічыць творам Міхала Клеафаса[130], што ў пэўным сэнсе сцвярджае і Ю. Райс[131].

Пра тое, што аўтарам оперы «Зменены філосаф» быў сам гетман, без сумнення, сведчыць і вершаваная прадмова, дзе гаворыцца:

Польская опера. Пэўна, праца таго
Чалавека, які поўнасцю сябе бацькаўшчыне прысвяціў.
Бо ён не толькі здзейсніў вялікія справы,
Але ён прыдаў яшчэ большы бляск тым,
Што дабрачыннасць уславіў, а заганы выкрыў[132].

Адначасова ўзнікае шэраг сумненняў адносна «Баек і не баек», а таксама звязанай з імі оперы «Елісейскія палі», якія змешчаны ў адной кнізе. Пэўна, няма дастатковых асноў, каб разам з К. Эстрайхерам прыпісаць «Байкі і не байкі» Міхалу Клеафасу[133], тады

127 Здзіўляе подпіс «К. Агінскі», таму што гетман звычайна ў такіх выпадках выкарыстоўваў толькі прозвішча. Магчыма, што гэта — толькі рэдкае скарачэнне ад «Comte», якое належыць не аўтару, а бібліятэкару, капельмайстру ці перапісчыку.

128 Kornel Michałowski. Opery polskie. Kraków, 1954. S. 44, 100; Stanisław Windakiewicz. Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej. Kraków, 1921. S. 104.

129 А. Мілер. Названы твор. С. 48—50; З. Яхімецкі. Названы твор. С. 84.

130 Л. Бярнацкі. Названы твор. Т. 2. С. 238, 307, 349.

131 Маецца на ўвазе неапублікаваная "Музычная энцыклапедыя" Ю. Райса, рукапіс якой захоўваецца ў Кракаве.

132 А. Мілер. Названы твор. С. 49.

133 Вядомы бібліёграф ацэньвае выданне надзвычай крытычна: «яшчэ больш бессэнсоўныя вершы сустракаюцца рэдка».— К. Эстрайхер. Названы твор. С. 295.

яшчэ маладому чалавеку, пра якога мы нават не ведаем, ці быў ён у Слоніме наогул. Затое лёгка ўстанавіць, што ў зборніку прадстаўлены вельмі разнастайныя творы, сярод якіх некаторыя, безумоўна, не з'яўляюцца творамі гетмана. Напрыклад, на старонцы 128 у першым томе змешчаны верш «Наканаванне лёсу» — панегірык у гонар гетмана, які, хутчэй за ўсё, узнік у час яго адсутнасці ў краі пасля разгрому канфедэрацыі ці, магчыма, у час яго замежнага падарожжа ў 1782—1786 гг. Звароты, падобныя да таго, што цытуецца ніжэй, ні ў якім разе не маглі выйсці з-пад пяра гетмана, хоць ён быў і вельмі славалюбівым чалавекам:

...wielkie talenta, dary
Chcąc aby one pokazał w sztuce
Własne dostatki sypał bez miary...

...Ci, którzy mieli honor mu służyć
Kochali Pana...

...Zaraz złość w śladu niewinności sięga
Już podejrzenie gwałtów przyśpiesza
I niemi sztucznie w robotę wprzęga.
Przykry tej koniec, rwie nam Hetmana
Oddala z kraju wodza wielkiego.
Straciwszy z oczu miłego Pana
Żyjemy smutni czekając jego[134].

Гэтыя радкі, безумоўна, узніклі пры двары Агінскага, у яго бліжэйшым асяроддзі, але гэта не яго ўласны твор. Нешта падобнае можна сказаць і пра мелодыі, якія ўключаны ў гэты том і маюць значныя фармальныя адхіленні ад паланеза G-dur, які лічыцца арыгінальным творам гетмана.

Аднак у многіх іншых творах, апублікаваных у «Байках і не байках», можна знайсці прыкметы, якія адпавядаюць таму, што нам вядома пра асобу і характар Міхала Казіміра Агінскага. Лёгкая пачуццёвасць, эпікурэйства, сугучнасць з Гарацыем, маралізатарскія тэндэнцыі, страсны эратызм, ахутаны флёрам музычнай

---

134 ...Каб вялікі талент, адаронасці
Змог увасобіць у мастацтве,
Сыпаў уласныя багацці ён без меры...

...Тыя, хто меў гонар служыць яму,
Любілі Пана...

...Цяпер злосць сягае па слядах нявіннасці,
ужо падазрэнне прыспешвае насілле
і ўплятаецца штучна ў сваю справу.
Прыкры той канец, што адрывае гетмана ад нас,
Выдаляе з краю правадыра вялікага.
Згубіўшы з вачэй пана мілага,
Жывём мы ў суме, яго чакаючы.— Bayki i niebayki przez obywatela słonimskiego napisane. W Warszawie, 1788. T. I. S. 128.

сімволікі[135],— усё гэта, хутчэй за ўсё, належыць індывідуальнасці гетмана. Але, безумоўна, не ён аўтар усяго, што з'явілася на старонках «Баек і не баек», а таму трэба стрымана падыходзіць да аўтарства «Елісейскіх палёў», якім З. Яхімецкі, зрэшты, адмовіў у значнай музычнай каштоўнасці[136].

Адным з асноўных аргументаў, які А. Мілер выкарыстаў, даказваючы, што менавіта гетман пісаў оперы, з'яўляецца тэзіс, што быццам бы невядома, каб у Слоніме знаходзіўся хто-небудзь з прыдворных кампазітараў ці «творцаў музыкі»[137]. Аднак такое дапушчэнне здаецца рызыкоўным, таму што ўжо сярод сучаснікаў зласлівы Хейкінг распаўсюджваў чуткі, што гетман «пісаў музыку да операў з дапамогай італьянскіх майстроў»[138]. І хаця Хейкінгу не абавязкова верыць, аднак працытаванае сцвярджэнне нельга ігнараваць, таму што, з аднаго боку, сярод слонімскіх капельмайстраў, што змянялі адзін другога, маглі быць і кампазітары (па меншай меры, гэта не выклікае сумнення адносна Кіпрыяні Кормера), а з другога боку, у музычным акружэнні гетмана была даволі загадкавая фігура — Фелічэ Марыні. Нам вядома пра яго вельмі мала. У Слоніме ён служыў прыкладна з 1781 г.[139] — па меншай меры, у плацежных спісах 1778 г. ён яшчэ не фігураваў[140]. Двор гетмана Марыні пакінуў у красавіку 1788 г., атрымаўшы акрамя праязных грошай для вяртання ў Венецыю ў суме 100 дукатаў, за якія ён шчыра дзякаваў[141], яшчэ 16 дукатаў, якія па сутнасці складалі ганарар «за музыку да балета «Аманці», за партытуру другога балета «Lecidente niosoto», за музыку да трэцяга балета «Navigato» і за чатыры кнігі, якія былі часткамі напісаных балетаў, а таксама за шматлікія малыя партытуры розных кампазіцый колькасцю дзесяць...»[142]. Больш таго, нам вядома, што ў час свайго знаходжання ў Слоніме Марыні атрымоўваў самую высокую плату сярод усіх

135 Указаныя рысы асабліва характэрны для верша «Чалавечы век» (Тамсама. С. 199).

136 З. Яхімецкі. Названы твор. С. 83.

137 А. Мілер. Названы твор. С. 52.

138 К. Хейкінг. Названы твор. С. 112.

139 Квітанцыя ад 12 мая 1781 г. за ўнесеныя ў касу 14 дукатаў у лік працэнтаў за пазыку.— Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 133. (Разліковыя дакументы са Слоніма).

140 Плацежныя спісы.— Тамсама. Рук. 139.

141 Тамсама. Рук. 122.

142 Тамсама. Рук. 536.

дзеячаў мастацтва, якія былі тады пры двары гетмана, а менавіта 15 дукатаў у месяц, у той час як, напрыклад, капельмайстар Паўлі — толькі 16, цудоўны віртуоз Флейшман — 11, архітэктар Мараіно — 12, а клавіцымбаліст Грабэнбаўэр — усяго толькі шэсць[143]. На ролю яго (пры двары гетмана) пралівае таксама святло варшаўская рэклама ад 14 лютага 1788 г., дзе абвяшчалася: «...балет «Рыбакі», у якім чатыры танцоўшчыкі са Слоніма, са школы пана Марыні, выконваюць па-дэ-квартэ»[144], хаця з іншых крыніц вядома, што кіраваў балетнай школай Ноак[145]. Калі супаставіць усе гэтыя факты, дык можна зрабіць наступныя вывады: Марыні, хутчэй за ўсё, быў кампазітарам, які спецыялізаваўся ў балетнай музыцы і аранжыроўцы балетаў, выдатным майстрам, якога высока цанілі, таму і атрымоўваў такі вялікі ганарар. Акрамя ўласнай музыкі ён, відаць, зрэдку выкарыстоўваў апублікаваныя творы іншых аўтараў, таму што пры ад'ездзе пакінуў чатыры кнігі, фрагменты з якіх выкарыстоўваў для ўласных аранжыровак. Магчыма, яму быў даручаны нагляд за балетнай школай, якую непасрэдна ўзначальваў Ноак. І хто ведае, ці не ўнёс Марыні свой уклад (хаця б пры інструментоўцы) у арыгінальную творчасць гетмана?!

Пры разглядзе кампазітарскай дзейнасці Агінскага нельга таксама забываць, што ён вельмі часта і доўга знаходзіўся за мяжой. Нам невядомы творцы, з якімі ён там падтрымліваў сувязі, аднак нельга сумнявацца ў тым, што сустракаўся ён з музыкантамі, акружэння якіх шукаў і да якіх адчуваў сімпатыю. Такім чынам, мы не ведалі, якой і чыёй дапамогай ён карыстаўся пры напісанні сваёй музыкі (гэта для нас, мабыць, застанецца назаўсёды таямніцай). Між іншым, для той эпохі гэта была звычайная з'ява, звычайны ўдзел у працэсе стварэння аматарскай музыкі высакароднага паходжання. Ніхто не перашкаджаў гэтаму працэсу, які адбываўся патаемна. Тым болей павінен быў маўчаць пра дапамогу яму такі ганарысты чалавек, як Агінскі, што карыстаўся сярод сваіх сучаснікаў рэпутацыяй вялікага кампазітара. І тут зноў патрэбны

---

143 Плацежныя спісы.— Тамсама. Рук. 139.

144 Музыку Ф. Марыні нельга блытаць з танцоўшчыкам Марыні, які быў залічаны ў штат балета Станіслава Аўгуста напачатку яго праўлення. Нейкі Марыні (той самы ці не?) выступаў таксама танцорам у 1782—1783 і 1790—1793 гг., а ў 1774—1776 гг. у Варшаве выступаў таксама спявак Казіяна Марыні.

145 Плацежныя спісы. Рук. 139.

фармальны аналіз, які дазволіў бы адмежаваць вялікую спадчыну, што звязана з імем гетмана, ад спадчыны Міхала Клеафаса, а таксама іншых творцаў з слонімскага асяроддзя. Такім чынам, оперы і інструментальныя творы Міхала Казіміра могуць быць вынікам агульных намаганняў — паляпшэнняў, дапаўненняў і зменаў, што рабіліся высокакваліфікаванымі памочнікамі, якія шчодра аплачваліся за сваю прафесійнасць і ананімнасць, прычым падазрэнне ў першую чаргу падае на Кіпрыяні Кормера і Марыні.

Раней ужо згадвалася літаратурная творчасць Агінскага, якая, побач з музычнай, служыла яго славе сярод сучаснікаў[146]. Акрамя некалькіх прамоў на сеймах і трох палемічных судовых пасланняў (апошнія яўна не належаць яго пяру), побач з вядомымі ўжо нам «Байкамі і не байкамі» біёграфы прыпісваюць гетману яшчэ дзве кнігі. Першая з іх, пад назвай «Кніжка ў вялікую актаву», выйшла ў Львове ў 1781 г., другая — «Гістарычныя і маральныя аповесці, напісаныя грамадзянінам са Слоніма» — у Варшаве ў 1782 г.[147].

Ф. Бянткоўскі, які пісаў амаль у той жа час, не знайшоў выхадных звестак пра «Кніжку ў вялікую актаву» і таму лічыў яе выданнем без месца і даты, што, мабыць, паходзіла са Слоніма і таму належала гетману[148]. Гэтая гіпотэза існавала доўга, хаця даволі хутка высветлілася, што гаворка тут ідзе пра львоўскае выданне. Здавалася б, такое месца выдання ставіць пад сумненне аўтарства гетмана. Львоў, аддзелены тады ад Слоніма граніцай, быў для яго, мабыць, найменш зручным месцам публікацыі вершаў. Пры параўнанні з іншымі выданнямі, звязанымі са Слонімам, можна ўстанавіць, што яны выпускаліся ці ў невялікай мясцовай друкарні (як абгрунтавана лічыць С. Бантке)[149], ці ў Вільні і Варшаве. Львоў жа здаваўся тады нібы горадам іншай планеты.

Як сам змест «Кніжкі ў вялікую актаву», за выключэннем урачыстага звароту да Апалона, які

---

146 Нават вельмі нядобразычлівы да гетмана К. Хейкінг назваў яго «цудоўным польскім паэтам».

147 Feliks Bentkowski. Historia literatury polskiej. Lwów, 1814. T. 1. S. 593; Gabriel Korbut. Literatura polska. Warszawa, 1929. T. 2. S. 103—105.

148 Ф. Бянткоўскі. Названы твор. С. 593.

149 Jerzy Samuel Bandtkie. Historia drukarni w Król. Polskim i W. X. Litewskim. Kraków, 1826. T. 2. S. 151.

наіуна і напышліва праслаўляе перавагі музыкі[150], так і яе стыль даволі далекія ад кнігі «Байкі і не байкі». Такім чынам, цяжка тут убачыць адно пяро ці нават адзіны творчы клімат выданняў, які, у выпадку з «Байкамі», усё ж стварае ўражанне зборніка даволі аднароднага, хай сабе і напісанага некалькімі асобамі. Зусім іншы адбітак маюць «Гістарычныя і маральныя аповесці», якія, у адпаведнасці з назвай, выхоўваюць чытача даволі прымітыўным спосабам — далёка ім да той лёгкасці, якой вызначаюцца «Байкі і не байкі». Гэта адчуваецца ўжо ў прадмове «Да чалавека», дзе аўтар звяртаецца да чытача наступным чынам: «Прыслухайся ж да апавядання, ў сваёй душы і іх апавяданняў, яны напісаны адпаведна маёй душы, а нашы душы створаны аднолькава, таму і сказаць яны павінны адно і тое ж...» Як бачым, гэты невялікі твор пачынаецца з тыповай фразеалогіі часоў Асветніцтва. Найбольш яскрава яна праяўляецца ў «Лісце да народа» — у высакародным пафасе ўрачыстага звароту, у канцы якога гучаць моцныя сацыяльныя акцэнты: «Народ! Я наважаюся адкрыць цябе... Хай паны спазнаюць цябе!» Аднак у вяршыні хапае і ідэалізацыі народнага лёсу, якая спалучаецца з пахвалой дабрадзея, што не прымае ўдзелу ў рэвалюцыях у той час, калі «многія несумленныя рукі цягнуцца да тронаў...»[151]. Але самым цікавым і характэрным фрагментам у «Лісце да народа» з'яўляецца прамова Скандэрберга да свайго сына, дзе затоена з'едлівая сатыра на Станіслава Аўгуста — у форме парадаў манарх тут дакараецца за свае памылкі. Прыведзены ўрывак не патрабуе каментарыяў:

Jeżeliś występny Twych ministrów więzień,
Chytrych kurtyzanów dowiarny przysiężeń,
Nic łatwiejszego będzie jak Cię zepchnać z góry...

Такой жа трапнай з'яўляецца і наступная мясціна:

Król chociaż ubogi, ma być jednak datny.
Oszczędź na swoim guście, niech będzie mniej płatny,
Ażebyś dogodził powinnej szczodrocie,
Bo razem dogodzisz ludkości i cnocie.

Паэт раіў манарху выгнаць ліслівцаў і паэтаў-панегірыстаў, намякаў на тое, што ён больш слухаецца жанчын, бавіць час у пасцелі, а не ў ваенных паходах:

---

150 Xiązka w Octavo majori. Lwów. 1781. S. 94.
151 Powieści historyczne i moralne. Warszawa, 1782. S. 4.

Nie przychylaj siebie do kobiecej rady
Bądź częściej na koniu niż w łóżku u siebie[152].

Такія нападкі на асобу караля маглі б найперш зыходзіць з-пад пяра гетмана. Аднак пры бліжэйшым разглядзе абставін гэтая гіпотэза адпадае. Тэкст нагадвае двухбакова востры меч і пры адваротным удары паразіў бы самога аўтара. Папрокі ў разбэшчанасці, акружэнне сябе вешчунамі, алхімікамі, лісліўцамі і панегірыстамі, парады часцей бываць на кані, чым у ложку, можна з такім жа поспехам аднесці і да самога гетмана. Нягледзячы на яго ганарлівасць, нялёгка ўявіць сабе, што ён у вершы крытыкаваў бы тыя якасці свайго высокага праціўніка, што былі характэрны для яго самога. Побач з працытаваным вышэй двухрадкоўем ідуць заклікі «біцца ў баі, калі лёс перамогі не вызначыўся, як мужны салдат»[153]. Гэта канчаткова схіляе нас да таго, каб пытанне пра аўтарства Агінскага вырашыць у дадзеным выпадку негатыўна, бо вядома, як балюча перажываў гетман сваё паражэнне пад Сталовічамі — гэта стала ў яго хваравітым комплексам. Такім чынам, нават па псіхалагічных прычынах выключалася, што ён мог у такой форме звярнуцца да караля, таму што сам павінен быў памятаць, што такія ж словы яшчэ з большым правам маглі быць скіраваны да яго самога.

Калі аўтарства гетмана (прынамсі, у дачыненні да гэтага твора) не можа брацца пад увагу, то неабходна знайсці кагосьці ў яго асяроддзі, хто быў бы надзелены рысамі, якія б адпавядалі характару кнігі, што з'яўляецца сведчаннем прыгожай, гуманістычнай, прасякнутай ідэаламі эпохі атмасферы Слоніма. У прынцыпе тут могуць брацца пад увагу дзве асобы: Францішак Ксаверы Хамінскі і Ігнацій Ляхніцкі, davераныя асобы гетмана, што змянялі адзін другога. Абодва яны былі надзелены літаратурнымі здольнасцямі.

---

152 Калі ты разбэшчаных міністраў нявольнікам станеш,
Хітрых куртызанаў даверышся клятве,
Нічога не будзе лягчэй, як спіхнуць цябе з гары...

Хай кароль і бедны, ён павінен даваць іншым.
Хай не выдаткуе на раскошу, хай будзе ён менш тратным,
Бо калі паслужыць ён сапраўднай шчодрасці,
То разам паслужыць гуманнасці і цнатлівасці.

Не прыслухоўвайся да парады жанчыны.
Часцей на кані будзь, а не дома ў ложку.— Тамсама. С. 144.

153 Тамсама.

Хамінскі, фаварыт Агінскага, доўга вёў яго фінансавыя і палітычныя справы, аднак у 1780 г. перайшоў у стан караля, дзе атрымаў узнагароды за сваю шматгадовую дзейнасць: Мсціслаўскае ваяводства, два вышэйшыя ордэны і каронныя маёнткі[154]. Інтэлектуальна развіты, ён меў значныя культурныя запатрабаванні. Калі Хамінскі як муж графіні Тызенгаўз, што развялася з вялікім літоўскім скарбнікам, пасля гэтага дамагаўся, каб яму перадалі Гродзенскае староства, то найпершым яго аргументам было тое, што ён у стане захаваць мастацкія традыцыі двара Тызенгаўзаў. Ён займаўся і літаратурай: у 1765 г. выдаў пераклад «Одаў» Гарацыя, затым уласных одаў і эпіграмаў, пераклады з Дэліля, Расіна і Гросэ. Акрамя таго, пакінуў пасля сябе даволі значную рукапісную спадчыну[155]. Магчыма, разам са слонімскімі сябрамі ён таксама друкаваў свае вершы ў ананімных слонімскіх зборніках — тым больш што тагачасныя чуткі, запісаныя К. Хейкінгам, сведчаць пра тое, што ён дапамагаў гетману пры складанні вершаў[156]. Адзінае сумненне выклікае тое, што, калі выходзілі названыя зборнікі (1782, 1788), Хамінскі ўжо не належаў да двара гетмана. Аднак як пінскі староста ён знаходзіўся ў акружэнні Агінскага, а таму мог супрацоўнічаць з ім.

Больш выразныя сляды вядуць да асобы Ігнацыя Ляхніцкага. Сын не вельмі заможнага шляхціца Юзафа Ляхніцкага, вількамірскага скарбніка, нарадзіўся ён у 1755 г.[157]. Рана завяршыўшы сваю адукацыю ў Віленскай акадэміі, атрымаўшы ў 1772 г. ступень доктара філасофіі[158], ён прыбыў у двор гетмана. Воінскія чыны аж да палкоўніка літоўскага войска, высокія пасады на вількамірскай зямлі[159] былі адзнакамі павагі, сведчаннямі яго сапраўднай ролі палітычна даверанай асобы Агінскага, паўнамоцнага пасланніка і прыдворнага маршалка — у такой функцыі прымалі яго

---

154 Polski Słownik Biograficzny. T. 3. S. 416; A.Boniecki. Herbarz Polski. T. 3. S. 68.

155 Тамсама.

156 К. Хейкінг. Названы твор.

157 Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana. T. 41. S. 804.

158 Propositiones ex universa philosophia... a... Ignatio Lachnicki filio thesaurarii vilkomiriensis...Vilnae, b. г. Гэтая навуковая праца, напісаная на лацінскай мове, мае чыста схаластычны характар.

159 У 1780 г. ён атрымаў чын ротмістра, у 1788-ым — палкоўніка, у 1793 г. стаў вількамірскім стольнікам.

ў многіх тагачасных магнацкіх рэзідэнцыях[160]. Пры гетмане ён заставаўся да пачатку 80-ых гадоў, а затым перасяліўся ў велізарныя маёнткі, якія набыў ад яго[161]. Дзякуючы асабліваму даверу гарадскога насельніцтва, у 1794 г.[162] ён быў выбраны старшынёй камісіі па нагляду за парадкам у Гродне, а пазней, у 1812—1813 гг., вёў там актыўную дзейнасць і таму пакінуў пасля сябе добрую памяць[163]. Такой жа плённай была яго дзейнасць у літаратуры і сацыяльнай сферы. Ужо ў 1780 г. Ляхніцкі па жаданні гетмана пераклаў «Альзіру» Вальтэра, Агінскі адразу ж загадаў паставіць гэты твор на сцэне[164]. Нам вядома, што ім былі зроблены таксама іншыя пераклады, больш таго, напісаны ўласны твор. Вяршыняй яго творчасці, аднак, стаў выдадзены ў 1815 г. невялікі твор пад назвай «Біяграфія селяніна, які жыве на беразе Нёмана вышэй Ласосны»[165]. Ён стаў прыкладам увасаблення высакародных ідэй Асветніцтва, якіх Ляхніцкі прытрымліваўся і якія ўмела прымяняў на практыцы. Паколькі Ляхніцкі як землеўласнік усведамляў сваю ролю заступніка селяніна, да якога адносіўся, як да дзіцяці, ён выступіў з патрабаваннем шэрага рэформ як эканамічнага, так і культурнага характару. Аўтар «Біяграфіі селяніна...», між іншым, здзейсніў многія са сваіх поглядаў, дзякуючы як узорнай гаспадарцы, так і добрым адносінам да сваіх сялян[166].

Калі з улікам сацыяльнай і літаратурнай дзейнасці Ляхніцкага і абвешчаных ім тэорый зноў глянуць на тэкст «Гістарычных і маральных аповесцяў», то кідаецца ў вочы незвычайнае супадзенне ідэй, роднасць

160 Ю. У. Нямцэвіч. Названы твор. С. 43.

161 Між іншым, Ляхніцкі набыў Грайна, Зарубічы і частку Целяханаў.

162 Henryk Mościcki. Generał Jasiński i Powstanie Kościuszkowskie. Warszawa, 1917.

163 У 1811 г. Ляхніцкі ўзначаліў межавы суд у Гродне, на пачатку 1812 г. быў пасланы дэлегатам у Пецярбург, дзе падтрымліваў палітыку Міхала Клеафаса Агінскага. У ліпені 1812 г. выбраны членам адміністратыўнай палаты і дэлегатам канфедэрацыі.

164 Alcyra albo Amerykanie...Warszawa, 1780. У прадмове да яго Ляхніцкі як узорны прыдворны адзначае, што твор набывае дадатковую каштоўнасць «ад аздобы яго імем яго Светласці міласцівага пана дабрадзея. О шчаслівы твор! Ён сустрэў апрабацыю такога мудрага пана».

165 Гэтая праца набыла шырокую папулярнасць і атрымала вельмі высокую ацэнку. Ляхніцкі карыстаўся аўтарытэтам у сваёй галіне як выдатны спецыяліст. Між іншым, з 1811 г. ён стаў членам Каралеўскага сельскагаспадарчага таварыства ў Варшаве, а таксама рыцарам ордэна святога Уладзіміра.

166 Wielka Encyklopedia... (Гл. сп. 157).

думак і тэматыкі. Год выдання «Аповесцяў» блізкі да года выдання «Альзіры». Некаторыя творы, што ўвайшлі ў «Аповесці», як ужо гаварылася, не маглі быць напісаны гетманам з псіхалагічных прычынаў, а іх дыдактычны характар, іх ідэйная роднасць з пазнейшымі творамі Ляхніцкага схіляюць да меркавання, што апошні, магчыма, і з'яўляецца аўтарам часткі або нават і ўсяго зборніка. Ва ўсякім выпадку ён, напэўна, быў актыўным удзельнікам не толькі слонімскіх палітычных і эканамічных дыскусій, але і літаратурных «сімпозіумаў».

Наступнага кандыдата на аўтарства твораў, што прыпісваліся гетману, К.Эстрайхер бачыў у асобе Міхала Клеафаса Агінскага, якога і ў музыцы, і ў літаратуры беспамылкова блыталі з яго старэйшым аднафамільцам[167]. На такое сцвярджэнне можна было б увогуле не звяртаць увагі, калі б для гэтага не было пэўных падставаў. Ананімны верш «Да Вашай Светласці пана Міхала Агінскага, сына ваяводы і дэпутата з Трокаў у дзень імянінаў 1786 года, 29 ліпеня ў Гродне...»[168] нагадвае два апублікаваныя творы зусім яшчэ маладога тады Міхала Клеафаса, якія, мяркуючы з пераказу, мелі, бясспрэчна, маралізатарскі характар. Бібліёграфам невядомыя гэтыя публікацыі: іх трэба шукаць сярод тагачаснай багатай ананімнай літаратуры. І ўсё ж семнаццацігадовы юнак наўрад ці мог быць аўтарам «Гістарычных і маральных аповесцяў» і тым больш «Кнігі ў вялікую актаву». З другога боку, аднак, існуе некалькі загадкавы па зместу ліст Юліяна Урсына Нямцэвіча, датаваны 1794 г., з якога мажліва зрабіць вывад пра існаванне паэтычнай творчасці Міхала Клеафаса і нават пра высокую ацэнку гэтай творчасці старэйшым і вопытнейшым паэтам[169]. І. Бэлза, які ў паперах Міхала Клеафаса знайшоў тэкст сатырычнага верша «Папугай», надрукаванага ў 1788 г., і рукапісы іншых невялікіх вершаў, на іх аснове таксама прыйшоў да вываду, што вялікі літоўскі скарбнік меў літаратурны

[167] К. Эстрайхер. Названы твор. Т. 23. С. 295.

[168] Тамсама.

[169] *У лісце ад 3 кастрычніка 1794 г. Ю. У. Нямцэвіч пісаў: «Не ўпершыню даводзіцца мне з задавальненнем і карысцю чытаць нядаўна дасланыя мне строфы, поўныя агню* і патрыятызму, такога паважанага чалавека...»* Цяжка дапусціць, што Міхал Клеафас Агінскі з агню паўстання Касцюшкі пасылаў бы Нямцэвічу чужыя вершы. З тэксту ліста вынікае, што творы былі напісаны менавіта ім і што творчасць Агінскага была вядома яму ўжо раней. (Ліст знаходзіцца ў калекцыі графа Е. Рачынскага ў Лондане.)

талент[170]. І ўсё ж калі такім чынам і даказваецца пісьменніцкая дзейнасць Міхала Клеафаса Агінскага, то гэта яшчэ не азначае, што К. Эстрайхер меў рацыю адносна датаў і стылістычных асаблівасцяў твораў, якія яму прыпісваюцца.

Сумненні, што выклікаюцца аўтарствам паэтычных твораў, якія прыпісваюцца гетману, распаўсюджваюцца таксама на лібрэта операў і п'есаў, якія нібыта належалі яму. XVIII стагоддзе — гэта эпоха, калі многія літаратурныя амбіцыі звязваліся з тэатрам. Таму шматлікія высокапастаўленыя аматары — княгіня Урсула Радзівіл, біскуп Залускі ці Вацлаў Жавуцкі, а пазней Адам Чартарыскі — пісалі, перакладалі ці апрацоўвалі п'есы[171]. Сведчанні сучаснікаў выразна пацвярджаюць літаратурную дзейнасць гетмана ў галіне тэатра. У нас няма аніякай падставы ігнараваць такія выказванні, хаця пэўная сугучнасць і тут можа ўказваць на асобу Ляхніцкага. Тэматычна гетман ахопліваў шырокі дыяпазон: сюды ўваходзілі не толькі міфалогія, старажытная гісторыя, алегорыі, але і сцэны са штодзённага жыцця. Усё гэта паказвалася з вартымі ўвагі арыгінальнасцю і лёгкасцю[172].

Яшчэ два творы часам прыпісваюцца гетману: пераклад камедыі Кацярыны II «Ашуканец» (сатыра на прабыванне Каліёстры ў Расіі), які быў апублікаваны ў 1786 г., і пераклад п'есы, які прыпісваўся яму ці Міхалу Клеафасу, той жа аўтаркі пад назвай «Імяніны спадарыні Варчалкінай» (1784). Гэты апошні твор, перакладзены на французскую мову Густавам дэ Бэрам, з'явіўся ў Парыжы ў 1823 г. як твор Агінскага. У прадмове перакладчык падкрэслівае, што аўтар, які, мабыць, быў прыняты пры двары Кацярыны II, у прадмове да польскага выдання 1784 г. даў зразумець, што царыца памагла яму ў напісанні твора[173]. Сёння, аднак, вядома, што абодва гэтыя творы цалкам належаць пяру Кацярыны II, таму словы пра аўтарства Агінскага

170 І. Бэлза. Названы твор. Т. І. С. 292.

171 Wacław Borowy. O Poezji polskej w w. XVIII. Kraków, 1949. S. 19. «Операмі» тады часта называлі творы з вялікай колькасцю музычных элементаў ва ўступах і арыях. Адсюль, напрыклад, дзве «оперы» знаходзяцца ў спадчыне княгіні Уршулы Радзівіл.

172 Для літаратурнай атмасферы Слоніма былі характэрнымі факты накшталт таго, што Я. Марцэвіч свой пераклад з рускай мовы на польскую трагедыйнай оперы ў двух актах «Палюся, дачка Стэльмаха, або Вызваленая свабода», дзе быў выразны сацыяльны і народны ўхіл, прысвяціў гетману.

173 La fete du jour nom // Chefs d'oeuvre du Théatre Polonais. Paris, 1823. P. 287.

могуць адносіцца толькі да перакладу гэтага твора на польскую мову. Аднак супраць сцвярджэнняў Л. Бярнацкага[174], няхай сабе і няўпэўненых (асабліва адносна першага перакладу), што ў ролі перакладчыка тут выступіў гетман, неабходна выказаць некаторыя прынцыповыя контраргументы. У 1784—1786 гг. гетман усё яшчэ знаходзіўся за мяжой, і наўрад ці можна дапусціць думку, што ён з Галандыі ці Англіі мог арганізаваць выданне сваіх верагодных перакладаў. І яшчэ адно сумненне: наўрад ці яму тады было зручным рабіць аб'ектам сатыры Каліёстра, з якім ён знаходзіўся ў добрых адносінах, распаўсюджваючы ў Рэчы Паспалітай п'есу Кацярыны II. Нарэшце — і гэта самы важкі аргумент — адносіны гетмана да царыцы, асабліва ў сувязі з няўдалай пецярбургскай «ідыліяй», пасля Барскай канфедэрацыі і надзвычай балючай канфіскацыі маёнткаў, калі Кацярына паказала сябе няўмольнай[175]. Такія адносіны робяць цалкам неверагодным, каб гетман мог перакладаць творы царыцы, асабліва ў час сваёй зарубежнай паездкі. Такім чынам, аўтара гэтых перакладаў, безумоўна, трэба шукаць не ў Слоніме, а ў іншым асяроддзі. А прыпісванне гетману ролі перакладчыка ў гэтым выпадку выглядае зласлівым і трапным палітычным жартам.

Мэта гэтага раздзела — не разблытванне ўсіх супярэчнасцяў, у якія былі ўцягнуты абодва Агінскія, не разблытванне праблемы самастойнасці іх творчасці. Да гэтых пытанняў гісторыкам літаратуры, музыказнаўцам, нават гісторыкам мастацтва давядзецца звяртацца яшчэ не раз. Нашы ж меркаванні былі падпарадкаваны толькі адной задачы: супаставіць вядомыя факты, прывесці іх у сістэму, вылучыць некаторыя рабочыя гіпотэзы, якія, магчыма, некалі змогуць паслужыць зыходным пунктам для сацыяльнага даследавання ў літаратурным і музычным аспектах такіх каларытных асобаў, як гетман ці яго пляменнік, на фоне слонімскага культурнага цэнтра і ўсёй тагачаснай эпохі.

---

174 Л. Бярнацкі. Названы твор. Т. 2. С. 250, 280, 351.

175 Між іншым, у лісце да Міхала Залескага ад 24 жніўня 1790 г. гетман просіць яго прыкласці намаганні, «*каб мне бессардэчная Каця вярнула маёнткі* (вылучана гетманам.— *Аўт.*) і за 19 гадоў кампенсавала выдаткі» (Бібліятэка Ягелонскага універсітэта. Рук. 955. С. 173). Царыца сапраўды паказала сваю непрыхільнасць у адносінах да гетмана. Напрыклад, калі на Вялікім сейме планавалася аказаць ваенную дапамогу Расіі ў час яе турэцкага паходу, яна паставіла катэгарычную ўмову, што камандаванне ў такім выпадку не павінна належаць Агінскаму, няўдзячнасць якога яна ўжо зведала.— Гл.: Władysław Smoleński. Ostatni rok Sejmu Wielkiego. Kraków, 1897. S. 163.

3. РЭЗІДЭНЦЫЯ І ТЭАТР У СЛОНІМЕ

Самай каштоўнай часткай пасагу Аляксандры Сапега, роджанай Чартарыскай, якую яна прынесла свайму другому мужу Міхалу Казіміру Агінскаму, калі яны пажаніліся ў 1761 г., праз год і шэсць тыдняў пасля смерці падканцлера Вялікага княства Літоўскага Сапегі, была слонімская эканомія. Гэты дзяржаўны маёнтак быў адным са шматлікіх, якія належалі Антону Міхалу Сапегу[1]; а яго зручнае размяшчэнне паблізу павятовага горада з яго земскім судом заахвоціла падканцлера зрабіць слонімскі маёнтак сваім асноўным месцазнаходжаннем. Пра двор падканцлера нічога дакладна невядома, але ён, напэўна, быў значнай рэзідэнцыяй, паколькі, як паведамляе Матушэвіч, у 1756 г., напярэдадні вялікага посту, у Слоніме адбыўся з'езд усіх вышэйшых дзяржаўных асоб Літвы і «вытанчанай шляхты», куды магутны канцлер Вялікага княства Літоўскага Чартарыскі запрасіў іх у дом свайго зяця[2]. Двор Сапегі ў Слоніме, напэўна, меў і свае ўласныя культурныя традыцыі, паколькі вядома, што падканцлер апекаваўся навукамі і адначасова паспяхова бавіў час, пápісваючы пяром[3]. Ён выдаў у 1753 г. у Вільні «Трагедыю Заіры і Аразмана Вальтэра, напісаную французскім вершам, а цяпер перакладзеную на родную мову...»[4]. Бярнацкі прыпісвае яму таксама і пераклад «Беверлея, або англійскага іграка», хаця позняя дата публікацыі (1778) робіць гэта малаверагодным. Акрамя таго, ён пісаў і вершы[5].

Такім чынам, Агінскі пераняў даўно абжыты маёнтак, які ўнёс ужо пэўны ўклад у культуру, а не зусім

1 Міхал Антон Сапега (1711—1760), падканцлер літоўскі, староста гульбянскі, рабштынскі, мсціслаўскі, тухольскі, глінянскі, керснянскі, кальварыйскі і валкавыскі. Яго трэцяй жонкай была Аляксандра Чартарыская, дачка вялікага літоўскага канцлера. Ён памёр у Слоніме 12.10.1760 г.— Гл.: Т. Жыхлінскі. Названы твор. Т. 4. С. 262; Я. К. Вільчынскі. Названы твор. Дрэва роду Сапегаў. С. 51.

2 М. Матушэвіч. Названы твор. Т. 1. С. 191.

3 Пра гэта ёсць згадкі ў выданнях XIX ст.

4 Л. Бярнацкі. Названы твор. Т. 2. С. 319.

5 Тамсама. Т. 2. С. 208.

пустое месца, на якім ён, як сцвярджаюць усе аўтары, што апісвалі Слонім, павінен быў ад нуля выпеставаць рэзідэнцыю, парк і цэнтр мастацтваў[6]. Як бачым, да таго часу ўжо былі закладзены асновы, а гетману выпала толькі нялёгкая роля арганізаваць такі двор, які адпавядаў бы яго жаданню праславіцца мецэнацтвам.

Слонімскі замак да канца свайго існавання заставаўся даволі сціплым збудаваннем: ствараецца пераканаўчае ўражанне, што яго першы паверх быў рэзідэнцыяй Сапегі, якая будавалася ў адпаведнасці з патрэбамі часу і, уласна кажучы, ніколі не была закончана. У інвентарным вопісе 1797 г.[7] гаворыцца пра мураваны, пакрыты чарапіцай будынак, які, як вынікае з апісання, быў аднапавярховы і збудаваны ў форме падковы: яго правае крыло было поўнасцю драўляным і мела 23 пакоі (для гасцей і прыслугі). У левым крыле размяшчаліся пакоі гетмана і яго жонкі, а ў галоўным корпусе — прыёмныя пакоі, сярод якіх нашу цікавасць выклікае вялікая пяціаконная «танцавальная зала», дзе былі «замест шпалераў размаляваныя сцены» і мураваныя хоры для капэлы[8]. Такія залы, што служылі для баляў і канцэртаў (слонімскую таксама часта называлі «канцэртнай залай»)[9], сустракаюцца ў гэтую эпоху ва ўсіх значных рэзідэнцыях, але асабліва ў тых, дзе існавалі прыдворныя капэлы. Іх дакладнае апісанне даў нам неацэнны Кітовіч[10], а Бернулі ў апісанні палаца Тызенгаўза ў Гродне згадвае, што да заканчэння будовы тэатра ў вялікай зале палаца, дзе было ўзвышэнне для аркестра, ставіліся

---

6 Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego. T. 10. S. 823; Michał Baliński, Tymoteusz Lipiński. Starożytna Polska. Warszawa, 1846. T. 3. S. 683; Т. Корзан. Названы твор. Т. 2. С. 322.

7 Інвентар забудовы слонімскага палаца з прыбудовамі і іншымі будынкамі... года 1797, дня 10 ліпеня...— Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 385.

8 Тамсама. Для дэкарацыі святочнай залы служылі «гірлянды з канцэртнай залы, пяць шпуроў».— Гл.: Рэестр мэблі і розных рэчаў, якія знаходзіліся ў слонімскім замку, складзены 10 ліпеня.

9 З рахунка на рамонт замка: «канцэртную залу замка... я рамантаваў» 29.12.1783.— Тамсама. Рук. 81.

10 «Паны, што трымалі вялікую капэлу, мелі для яе ў адным з кутоў залы лаўкі, абабітыя чорным сукном ці нават голыя, або галёрку пад столлю залы. Тыя ж, хто меў малую капэлу, размяшчалі яе ў суседнім пакоі побач з залай, адкуль гукі мелодыі даносіліся да тых, хто сядзеў каля стала ці танцаваў».— Гл.: Е. Кітовіч. Названы твор. С. 332.

нават п'есы і оперы[11]. Гэтак жа і ў Беластоку тэатральныя пастаноўкі адбываліся ў рэпрэзентацыйнай, бальнай зале замка, і толькі пазней, каля 1750 г., для гэтай мэты быў узведзены асобны будынак[12]. Такая ж зала была і ў Ружанах, у замку Сапегаў, дзе ў час прабывання Станіслава Аўгуста адбываліся канцэрты[13].

Калі ўзяць усё разам, рэзідэнцыя ў Слоніме налічвала 46 пакояў і нагадвала хутчэй шырокаразгалінаваны, правільнай канструкцыі двор, чым узор французскай палацавай архітэктуры, ад якой перш за ўсё рознілася сваёй аднапавярховай формай. Аднак у памяці нашчадкаў Слонім узвысіўся да ролі вялікага замка, які меў 116 пакояў, што пры ўзаемнай згодзе, але насуперак архіўным звесткам сцвярджаюць усе даследчыкі[14].

Калі пагадзіцца з тым, што гетман толькі вельмі нязначна пашырыў і перабудаваў рэзідэнцыю, атрыманую ад Сапегі, дык, без сумнення, ён зрабіў вельмі шмат для таго, каб павялічыць парк, што акружаў замак, і ўзвесці вакол шматлікія будынкі. У час яго кіраўніцтва ўзнікаюць тут невялікі палац і шэраг паркавых павільёнаў — такіх, як зала багінь, альтанка Геркулеса, англійская гасцінная і іншыя «ўпрыгожанні», акрамя таго — дамы для артыстаў і прыдворных служачых і, нарэшце, у больш позні час — асобны будынак тэатра «Новая опера»[15].

Павялічыўся і сам гарадок, які налічваў тады 666 драўляных і шэсць мураваных дамоў і больш 4000 жыхароў. Раскошны фарны касцёл, пяць мураваных мужчынскіх, адзін драўляны жаночы кляштары ды ўніяцкая царква прыдавалі яму характэрны для той эпохі каларыт, высмеяны І. Красіцкім у «Манахамахіі». Аднак калі гаварыць пра Слонім, то быў ён тады квітнеючым гарадком, дабрабыт якога грунтаваўся, з аднаго боку, на спрыянні магнацкага двара, якому

---

11 Johann Bernouilli. Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preussen, Curland, Russland und Pohlen in den Jahren 1777—1778. Leipzig, 1780. Bd. 6. S. 49. Вялікі скарбнік Тызенгаўз меў капэлу, якая складалася больш чым з трыццаці асоб, сярод якіх былі дзве італьянскія сапраністкі.

12 Ст. Дамброўскі. Названы твор. С. 7.

13 А. Нарушэвіч. Названы твор. Т. 2. С. 7.

14 Акрамя прац, пададзеных у спасылцы 6, гл. таксама: З. Яхімецкі. Названы твор. Т. 1. Ч 2. С. 83; А. Мілер. Названы твор. С. 46.

15 Бібліятэка ПАН у Кракаве, дэпанентныя рукапісы. З іх вынікае, што ўказаным паркам кіраваў прыдворны садоўнік І. ле Рак.

патрэбны былі пастаўшчыкі і рамеснікі, з другога боку, на гандлі, які пасля заканчэння будаўніцтва канала, што праходзіў у непасрэднай блізкасці ад горада, пышна развіваўся[16]. Доказам таго, што дабрабыт Слоніма ў першую чаргу залежаў ад двара гетмана, можа служыць той факт, што ў 1817 г. у гарадку стала ўсяго толькі 2408 жыхароў[17].

Гетман не адразу зрабіў Слонім сваёй галоўнай рэзідэнцыяй. Пасля вяселля ён едзе спачатку ў Пецярбург, дзе да яго далучаецца жонка, а пасля вяртання ў 1766 г. набывае маёнтак Нябораў разам з вялікім замкам, пабудаваным архітэктарам Тыльманам, і клапоціцца пра яго добраўпарадкаванне. Пэўна, слушным будзе меркаванне, што спачатку гетман меў намер зрабіць сваёй галоўнай рэзідэнцыяй Нябораў з прычыны яго зручнага размяшчэння непадалёку ад Варшавы. У першыя гады пасля яго набыцця там вяліся інтэнсіўныя работы: былі перароблены фасады, унутры з'явіліся новыя аздобы ў стылі ракако (прычым у дэкарацыях былі выкарыстаны, між іншым, музычныя эмблемы); устаноўлена шмат новай мэблі, свяцільняў, люстраў; павялічаны і ўпрыгожаны парк і нават закладзены паляўнічы парк для ланяў. Гэта было паслядоўным ажыццяўленнем намераў Агінскага, бо, перадаючы Нябораў Радзівілам, ён тлумачыў, што хацеў зрабіць гэтыя мясціны «месцам красы і радасці»[18].

За гэты час у Слоніме мала што змянілася. Толькі ў апошнія гады перад далучэннем гетмана да Барскай канфедэрацыі, калі ў сувязі з канцэнтрацыяй войскаў ён доўга затрымліваўся на Палессі, узнікла неабходнасць стварыць для канцэртаў і тэатральных пастановак адпаведныя ўмовы. І калі раней яго задавальняла адна «канцэртная зала», то цяпер ён спраектаваў будынак «плаваючага» тэатра, што дазваляла ставіць летнія тэатральныя спектаклі на канале, які тады будаваўся. Ажыццяўленне гэтага плана выклікала ў сучаснікаў такое ж здзіўленне, як і сам канал, пра што сведчыць

---

16 Пра гэта сведчаць шматлікія пералічаныя вышэй крыніцы.

17 Ignacy Emanuel Lachnicki. Statystyka gub. Litewsko-grodzieńskiej. Warszawa, 1817. S. 57.

18 Я. Вагнер. Названы твор. С. 26. Пра аздобу дзвярэй у спальні музычнымі алегорыямі.— Тамсама. С. 126.

верш, змешчаны ў 1771 г. пад партрэтам гетмана ў Крыстынове[19].

Разгром канфедэрацыі, эміграцыя і звязаны з гэтым продаж у 1774 г. Няборава для пакрыцця расходаў на побыт у Францыі цалкам змянілі сітуацыю[20]. З гэтага часу Слонім стаў галоўнай рэзідэнцыяй гетмана, асабліва пасля вяртання яго на радзіму. З гэтым месцам звязана ўся далейшая дзейнасць Агінскага як мецэната. Аднак акрамя Слоніма існавалі яшчэ асобны двор гетманавай у Седльцах[21] і Целяханы, што служылі летняй рэзідэнцыяй. Там планавалася закласці вакол замка чатыры паркі, а іх вялікія аркады меркавалася пабудаваць над каналам на такой вышыні, каб пад імі маглі праплываць караблі. Целяханскія планы, аднак, былі ажыццёўлены толькі часткова[22].

Паколькі інтэнсіўнасць тэатральнага жыцця ўзрастала, а колькасць пастановак, якія часам патрабавалі складанага тэхнічнага абсталявання, павялічвалася, тагачасныя магчымасці Слоніма аказаліся недастатковымі. З гэтай прычыны ў канцы сямідзесятых гадоў распачалося будаўніцтва асобнага тэатральнага будынка, так званага «опернага тэатра» («Опергаўза»), які быў узведзены ля рэчкі, за замкам, паводле плана

19 У гасцінай сям'і Бутрымовічаў у Крыстынове Станіслаў Аўгуст убачыў партрэт Агінскага з вершам пра Целяханы і канал з наступным подпісам: «Да яго міласці пана Агінскага, гетмана Вялікага княства Літоўскага, што заняўся пракладкай канала «Порт Агінскі» і ў той жа час узвядзеннем на тым жа канале плаваючага тэатра, у якім у 1771 г. былі паказаны оперы і камедыі».— Гл.: Diariusz bytności Najj. króla JMci Stanisława Augusta w Pińsku i Krystynowie...1784.—Biblioteka Warszawska. 1860. T. 3. S. 269.

20 Я. Вагнер. Названы твор. С. 27.

21 Бездань паміж мужам і жонкай, якая ўсё паглыблялася, прымусіла гетманаву збудаваць сабе асобную рэзідэнцыю ў Седльцах з вялікім замкам, паркам і ўласным тэатрам. Гэты тэатр лічаць, аднак, толькі філіялам слонімскага, і такім ён увайшоў у гісторыю культуры.

22 Целяханскія паркі меркавалася падзяліць на чатыры сектары, якія адпавядалі б чатыром часткам свету. У 1784 г. яны ўжо існавалі рэальна.— Гл.: Diariusz bytności Najj. Pana... S. 277. Гэтыя паркі вельмі хваліў Зановіч Кастрыёта ў сваёй кнізе «La Poésie et la Philosophie d'un Turc» (Amsterdam, 1779. S. 226). Замак, пэўна, ніколі не быў поўнасцю пабудаваны. Аднак у 1784 г. у Ганарацінe пад Целяханамі быў збудаваны невялікі палац для сястры гетмана, Ганараты Агінскай, якая ў 1737 г. стала ў Львове дамініканскай манашкай, а пасля закрыцця манастыра вярнулася домоў і жыла ў свайго брата. У гэтым маленькім палацы і начаваў Станіслаў Аўгуст. Ганарата Агінская памерла 16.3.1785 г. Можна меркаваць, што менавіта гэты маленькі палац у пазнейшыя часы быў сапраўднай целяханскай рэзідэнцыяй.

вядомага італьянскага тэатральнага архітэктара і дэкаратара Іначэнца Мараіна[22].

Мараіна, ураджэнец з Лугана, выхаванец Акадэміі Брэра ў Мілане, упершыню пачаў працаваць у Рэчы Паспалітай у 1767 г., калі размалёўваў адну з залаў ва ўяздоўскім замку, за што атрымаў 4690 злотых[23]. У 1770 г. ён быццам бы знаходзіўся ў Лондане[24], хаця па іншых, больш надзейных звестках, тады ж ён выконваў прыватныя заказы ў Рэчы Паспалітай[25]. З 1 чэрвеня 1777 г. сустракаем мы яго ў Слоніме, дзе ён зарабляе высокую месячную плату ў 12 дукатаў[26]. Як доўга ён знаходзіўся ў Слоніме, нам невядома. У 1780 г. быў яшчэ там, аднак у спісе на атрыманне платы за 1785 г. яго ўжо няма[27]. Малаверагодным з'яўляецца таксама і меркаванне пра тое, што мастак з такім жа прозвішчам, які ў 1786 г. распісваў дэкарацыі для тэатра «Ла Скала» ў Мілане, быў той жа асобай[29]. Мараіна зноў мы сустракаем у Варшаве, дзе ён у чэрвені — жніўні 1791 г. заканчвае грунтоўную перабудову польскага тэатра на плошчы Красінскага, якім кіраваў Багуслаўскі і ў якім, здаецца, ён ужо раней працаваў дэкаратарам[30]. Гэтая надзвычай удалая рэканструкцыя прынесла яму значную славу. У 1795 г. Мараіна знаходзіўся ў Львове, дзе на працягу некалькіх тыдняў на схіле гары ў парку Ябланоўскага ўзвёў вялікі драўляны амфітэатр — імітацыю пад антычнае мармуровае збудаванне з напоўразбуранымі капітэлямі і статуямі[31]. Хутчэй за ўсё, амфітэатр рабіўся па ўзору падобнага будынка, узведзенага Цугам

---

23 Thieme-Becker. Allgemeines Küenstier-Lexikon, Bd. 24. S. 50; Stanisław Łoza. Architekci i Budowniczowie w Polsce. Warszawa, 1953. S. 188; Edward Rastawiecki. Slownik Malarzów polskich. Warszawa, 1851. T. 2. S. 6.

24 Władysław Tatarkiewicz. Łazienki Królewskie. Warszawa, 1957. S. 20, 258.

25 Ціме-Бекер. Названы твор. Т. 24. С. 50.

26 У. Татаркевіч. Названы твор. С. 66.

27 Плацежныя ведамасці.— Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 139.

28 Тамсама.

29 Ціме-Бекер. Названы твор. Т. 24. С. 50.

30 Eugeniusz Szwankowski. Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799—1814. Wrocław, 1954. S. 55; Wojciech Bogusławski. Dzieła Dramatyczne. Warszawa, 1820. T. 1. S. 72.

31 Stanisław Schnür-Pepłowski. Obrazy z przeszłości Galicji i Krakowa. Lwów, 1896. T. 1. S. 114. Мараіна ўзвёў амфітэатр — на вялікую радасць гараджан, зацікаўленых у будаўніцтве,— за шэсць тыдняў, што сведчыла пра яго мастацкае і тэхнічнае майстэрства. Каб разлічыцца з даўгамі, у 1799 г. В. Багуслаўскі распарадзіўся знесці амфітэатр. Відаць, у Багуслаўскага з Мараіна былі нейкія фінансавыя непаразуменні, вёўся працэс па гэтаму пытанню.

у парку ля палаца Радзівіла ў Варшаве, на тэрасе, што спускалася да Віслы[32]. «Пры ўзвядзенні розных будынкаў ён не раз даказаў сваё майстэрства»,— лічыў В. Багуслаўскі, але больш за ўсё ён праславіўся сваімі шматлікімі і прывабнымі дэкарацыямі да яго тэатральных пастановак[33]. Мараіна памёр у Львове ў глыбокай старасці. Якраз гэтаму выдатнаму майстру тэатральнай архітэктуры і выпала доля стаць творцам новага слонімскага опернага тэатра, тым больш што ён ужо раней працаваў у Слоніме, спачатку, пэўна, дэкаратарам, змяніўшы мастака Штробла (Штроўбла), які служыў там да 1 студзеня 1777 г.[34]. Адначасова як прыдворны архітэктар — пад гэтым тытулам ён занесены ва ўсе граматы,— відаць, сачыў за дробнымі рамонтнымі работамі[35].

Непасрэдныя работы па ўзвядзенні тэатра пачаліся ў 1780 г. 21 красавіка, пасля падпісання кантракта на будаўніцтва «опернага тэатра», гетман загадаў выплаціць на рукі «майстру будаўнічых работ» Лукашу Блажаевічу 1000 польскіх злотых. Такую ж суму атрымаў і цясляр Тамаш Мацэвіч. Блажаевіч атрымае пазней яшчэ 300 злотых[36]. Работы, напэўна, вяліся хутка, таму што ў тым жа годзе шкляр Адам Шміт нарыхтаваў дзевяць большых і 18 меншых вокнаў, а таксама шкляныя дзверы[37]. У кастрычніку бляхар

---

32 Амфітэатр быў збудаваны з дрэва і пакрыты парусінай; ён прызначаўся для баляў і канцэртаў і называўся «Калізей».— Гл. У. Татаркевіч. Названы твор. С. 267.

33 Самай вядомай дэкарацыяй, выкананай нібыта па малюнку, зробленаму з натуры, была дэкарацыя, што прызначалася для паказу падземнай пячоры ў «Магілах Вероны» (1798). Акрамя таго, Мараіна намаляваў дэкарацыі да «Агаткі», «Кракавякаў і горцаў», «Іскагара», «Амазонкі», «Дрэва Дыяны».— Гл.: В. Багуслаўскі. Названы твор. Т. 4. С. 6.

34 Плацежныя ведамасці.— Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 139.

35 Напрыклад, ёсць кантрактны рахунак на шэсць талераў з Шымонам (Сымонам), яўрэйскім мулярам, за маляванне вокнаў, 21.7.1779 г. падпісаны «архітэктарам Мараіна».— Тамсама. Рук. 77.

36 «А з той асігнаванай сумы ягамосць пан гараднічы Шукевіч выплаціць майстру мулярных работ Лукашэвічу(!), згодна кантракту, які з ім заключаны на работы ў оперным тэатры, тысячу польскіх злотых, што будуць выдадзены яму ў дзень Святога Яна... Міхал Агінскі». Лукаш Блажэвіч пацвердзіў атрыманне такой сумы. У іншых дакументах яго называюць Блажаевічам; пазней, у 1784—1785 гг. ён пабудуе невялікі палац у Ганарацінe. Ідэнтычную квітанцыю падпіша і цясляр Тамаш Мацэвіч.— Тамсама. Рук. 78.

37 Дзевяць вокнаў па чатыры злотых, 18 вокнаў па два злотых і 15 грошаў, а таксама шкляныя дзверы за чатыры злотых. Усяго зроблена на 85 злотых.— Тамсама.

Фішэль абабіў два дымаходы і зрабіў рыну[38]. У наступным годзе былі выкананы некаторыя заключныя работы: зроблены восем завесаў для дзвярэй, дапоўнена машынная частка сцэны і бляшаная карона для герба над каралеўскай ложай, а пасля таго, як былі палепшаны «10 кандэлябраў», будынак быў перададзены ў карыстанне[39].

Яшчэ некаторы час працягваліся работы над практычна ўжо закончаным тэатрам, але з асаблівым стараннем яны вяліся перад чаканым візітам Станіслава Аўгуста, які адбыўся ў верасні 1784 г. Так, у 1782 г. быў праведзены шэраг слясарных работ у «новым оперным тэатры» і ў гардэробах[40]. А перад візітам караля было вырашана, нягледзячы на адсутнасць гетмана, правесці грунтоўныя рамонтныя работы, прычым над нязначнымі зменамі працавалі па чарзе амаль цэлы месяц 23 цесляры[41]. Акрамя іх было прыцягнута да працы і некалькі муляраў, а каб паспець, работы часам вяліся днём і ноччу[42]. У жніўні вокны былі забяспечаны новым шклом і ўстаўлены ажно 93 шыбы[43]. Былі праведзены таксама шматлікія слясарныя работы[44], і, нарэшце, бляхару Фішлю былі заказаны

---

38 «У 1780 г., месяца кастрычніка, першага дня я заключыў кантракт з бляхаром Фішлем на работы ў оперным тэатры: за абабіванне двух дымаходаў — чатыры дукаты, за выраб выгнутай рыны — пяць дукатаў. Дата тая ж, што і ўказана вышэй. У Слоніме. Мараіна, архітэктар».— Тамсама.

39 Гл.: «Вызначэнне слясарскай работы» Маціяса Бюхлера, які, як і многія іншыя рамеснікі, занятыя пры двары, быў немцам, дагаванае 6.11.1781 г.— Тамсама. Рук. 80.

40 «Пералік слясарскіх работ» ад 30.4.1782 г. — Тамсама. Рук. 79.

41 «Спіс цесляроўópернага тэатра: Антон Мялешка, Міхал Рэчынскі, Васіль Непілінскі, Дзямян Лукашэвіч, Супрун Лапчынскі, Сава Дабрынскі, Баніфацы Хведаровіч, Ян Вагтулевіч, Юзаф Кучыньскі, Пётр Дзяканскі, Юзаф Гнікевіч, Ян Карась, Максім Мялешка, Сцяпан Сакалоўскі, Сцяпан Апанасюк, Міхал Хацяноўскі, Клім Белікевіч, Ян Ахрамовіч, Якуб Семянюк, Юзаф Чарнушэвіч, Мацей Каўпак, Васіль Мачан, Марцін Мухарэўскі».— Тамсама. Рук. 130.

42 Тамсама.

43 Шкляром быў Моўша Нісановіч.— Тамсама.

44 Працытуем тут рахунак слесара Біглера (Бюхлера), прад'яўлены да аплаты 13.5.1784: «Пералік работ слесара слонімскага opернага тэатра:

1. У ніжняй частцы гардэроба перабіў дзверы...
2. У тым жа гардэробе перабіў чатыры аканіцы...
3. У тым жа гардэробе перакаваў таксама знадворныя дзверы...
4. У тым жа оперным тэатры ў ніжнім гардэробе да дзвюх аканіц дарабіў чатыры штабы...
5. У тым жа гардэробе два замкі...
6. Для парадных дзвярэй засаўку...
7. Акаваў чатыры падвойныя дзверы...

для тэатра 400 круглых лямпаў, а таксама прыстасаванні для асвятлення канала і кулісаў агульным коштам у 272 злотых[45]. Усе гэтыя работы, што сведчылі як пра значную амартызацыю будынка Мараіна, так і пра яго частае выкарыстанне тэатральна-оперным ансамблем і гасцямі, выконваліся пад наглядам пераемніка Мараіна, якога часам трапна называлі «майстрам тэхнічных спраў», тэатральнага магістра Яна Боя (які падпісваўся як «Boyi»). Ён займаў, у сённяшнім значэнні гэтага слова, пасаду тэхнічнага дырэктара, памочніка рэжысёра сцэны, заставаўся пры гетмане да яго смерці і нарэшце стаў інтэндантам замка ў Галенаве[46]. Лапацінскі памылкова прыпісваў яму будаўніцтва тэатра[47], такую ж памылку рабіў і Лоза[48]. Адначасова з работамі, што згадваліся вышэй, для тэатра былі зроблены два фантаны з адпаведнымі прыстасаваннямі для выкарыстання іх на сцэне, акрамя таго, былі выдадзены значныя сумы на тросы, а таксама на тлушч і мыла «для змазвання машын, размешчаных пад оперным тэатрам»[49]. Усё гэта красамоўна сведчыць,

---

8. Прыбіў за ложамі 8 аканіц, а да іх 24 завесы...
9. Прыбіў нанава 22 аканіцы...
10. Тры невялікія стрэшкі для каміна...».— Тамсама.

45 Гэтыя лямпы служылі, між іншым, для асвятлення канала, які залаўняўся вадой пры паказе на сцэне марскіх баёў і інш. Рахунак ад 22.9.1784: «Бляхару Фішлю за выраб для канала і кулісаў перад прыездам яго Каралеўскай Вялікасці 400 круглых тэатральных лямпаў па два грошы за кожную, а таксама за выраб падвойных 140 падвесных лямпаў па 24 грошы...».— Тамсама.

46 Ён атрымоўваў 30 польскіх злотых, працуючы ў якасці «тэатральнага майстра», ці «майстра опернага тэатра», часам яго называлі і «машын-майстрам».— Тамсама. Рук. 131... Боі ў слонімскім тэатры, пэўна, адначасова выконваў абавязкі і «механіка», і «тэатральнага майстра», якія адпавядаюць сучасным пасадам тэхнічнага дырэктара і інспектара сцэны.

47 Euzebiusz Łopaciński. Materiały do dziejów rzemiosła art. w W. Ks. Lit. Warszawa, 1946. Пазіцыя 974.

48 С. Лоза. Названы твор. С. 36.

49 «Спіс слясарскіх работаў для новага опернага тэатра, выкананых па ўказанню пана Боя... Два фантаны, па дзве трубы з буксамі, шэсць малых латунных трубак і вялікія жалезныя бляхі... Спіс кавальскіх работаў для новага опернага тэатра, зробленых па ўказанню пана Боя...
Басейн для тэатральнага фантана з чатырма абручамі.

Кавалю пану Тымеру за работы ў оперным тэатры	— 90 злотых
Латунніку за работы ў оперным тэатры	— 18 злотых
Цеслярам за работу ў оперным тэатры і палацы перад прыездам караля	— 1389 злотых

што тэхнічныя сродкі прадстаўлення знаходзілі тады ўжо даволі шырокае прымяненне. Такое прыстасаванне, аснову якога звычайна складаў магутны драўляны калаўрот, вядома нам і па іншых прыдворных тэатрах на Захадзе, напрыклад па тэатру ў Шветцынгене (1752)[50]. Яшчэ ў 1785 г. праводзіліся работы на даху тэатра, дзе на працягу амаль цэлага тыдня былі заняты пяць муляраў[51]. Затым у 1787 г. на гуце ва Урэччы выраблялiся пашкоджаныя і адсутныя часткі для крыштальнай люстры, прызначанай для асвятлення глядзельнай залы[52], а з чэрвеня па кастрычнік 1788 г. група з 16 цесляроў на чале з майстрам Данілам аднавіла дакладна невядомыя нам цяслярскія работы[53], а пазней (у верасні — кастрычніку) праводзіліся тынкoвачныя работы, для чаго спатрэбілася яшчэ сем

Вяровачніку за тросы
(для опернага тэатра)...
за 8 фунтаў сала для змазвання машын
пад оперным тэатрам...
за 8 фунтаў мыла для таго ж змазвання

Рахунак цвікара ад 22.1.1785 г.:

Для опернага тэатра ўзята 13 копаў	— 13 злотых
Паводле спіса тэатральнага майстра Боя, за ўзятыя розныя цвікі для опернага тэатра выдадзена	— 303 злотых».

50 Kurt Sommerfeld. Die Bühneneinrichtungen des Mannheimer Nationaltheaters...// Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Bd. 36. Berlin, 1927. S. 15.

51 14.8.1785 г.: «У оперным тэатры пяць муляраў на працягу пяці дзён рапаравалі дах».— Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 132.

52 У запісцы ад 18.9.1787 г. гаворыцца пра рамонт крыштальнай люстры на гуце ва Урэччы па распараджэнні «механіка Яна Боя».— Тамсама. Рук. 133. Аднак арыгінал рахунка паходзіць з Налібокаў і мае дату 4.6.1788 г. Тэкст яго наступны: «Спіс запасных частак, зробленых у Налібоцкай гуце для разбітай крыштальнай люстры па ўзору і колькасці, для чаго былі выдадзены: эсаладобныя кручкі трох фармаў, невялікія эсаладобныя кручкі, шліфаваная чаша, вісячыя зоркі, вялікія злучальнікі, меншыя злучальнікі, вісячыя вінаградныя гронкі, круглыя часткі, злучальнікі сярэднія, зоркі малыя, часткі малыя, стаячыя вінаградныя гронкі дзвюх фармаў, пірамiды чатырох фармаў, часткі паўкруглай формы, часткі для ліхтароў, падсвечнік. Налібокі, 1788, 4 чэрвеня. П. Фёдаркевіч, суперінтэндант з Налібокаў». — Тамсама. Рук. 122. Спіс літаратуры пра Налібоцкую гуту прапануе Барбара Смаленская: Materiały do dziejów huty szklanej w Nalibokach w XVIII w.— Teki Archiwalne. Warszawa, 1953. T. 1. S. 79.

53 «Даніла Майстар, Іосіф Ляшэвіч, Іосіф Кавалеўскі, Ян Афрамовіч, Сымон Івашка, Ян Карась, Клім Белька, Бенядзікт Секутовіч, Мацей Каўпак, Бенядзікт Шыдлоўскі, Андрэй Лапчынскі, Сцяпан Шчасны, Міхал Карпейчык, Якім Клюк, Ян Сеханевіч, Іосіф Красьніцкі».— Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 122.

чалавек[54]. У кастрычніку работы над пабудовай тэатра былі закончаны. У выніку гэтага працяглага і даволі складанага працэсу ўзвядзення слонімскага опернага тэатра з'явіўся будынак, які па праву выклікаў здзіўленне сучаснікаў. Ён, безумоўна, заслугоўвае таго, каб яго адбудавалі.

У вядомым рэестры за 1797 г.[55] слонімскі тэатр, які, на жаль, пасля шматгадовай адсутнасці ўладальніка паволі прыходзіў у заняпад, апісваецца наступным чынам: «Оперны тэатр вялікі і мураваны. За флігелем замка, крыху ніжэй, паблізу балота і рэчкі, стаіць велічны, пакрыты чарапіцай будынак опернага тэатра, на пярэднім фасадзе якога размешчаны вялікія двухстворкавыя дзверы з унутраным замком і ключом, а таксама з іншымі прыстасаваннямі. Унутры, паблізу ад гэтых дзвярэй, лесвіца вядзе да ложаў, размешчаных па абодва яе бакі; ва ўсіх ложах дзверы стаяць без замкоў, а вокны — без шыбаў. У партэры размешчаны змайстраваныя сталярамі лаўкі з дошак, разлічаныя на вялікую колькасць гледачоў. Тэатр (сцэна.— *Аўт.*) з яго дэкарацыямі даволі занядбаны; на другім баку, побач з тэатрам, шэсць абшарпаных пакойчыкаў. У партэры — дзве белыя печы...»[56]. Дадатковыя звесткі дае нам А. Нарушэвіч: «Слонімскі тэатр дзякуючы сваёй велічыні і раскошы мог бы стаяць нават у Варшаве ці ў якой іншай еўрапейскай сталіцы. Увесь партэр і ложы двух ярусаў запаўняліся гасцямі...»[57].

Слонімскі тэатр быў прыблізна ў два разы меншы, чым тэатр у Нясвіжы, які меў не двух'ярусныя, а чатырох'ярусныя ложы і змяшчаў да 2000 чалавек[58], ён нагадваў больш тэатр у Беластоку, які быў хаця і больш сціплы па сваім афармленні, але таксама меў двух'ярусныя ложы[59]. Сярод замежных тэатраў ён падобны, напрыклад, да тэатра ў Швецынгене[60]. К. Скібінскі, які наведаў слонімскі тэатр у 1804 г., пісаў, што ў кожнай ложы была паркетная падлога і камін[61]; нам вядома

---

54 «Адам Сушкевіч, Ян Семянюк, Даніла Малевіч і чатыры памочнікі, пазней шэсць муляраў і пяць памочнікаў».— Тамсама.

Адначасова інтэнсіўныя будаўнічыя работы праводзіліся ў малым палацы, на замкавым мосце, у аранжарэі і парку. Брукаваліся дарогі і вуліцы.

55 «Спіс работ па будаўніцтву Слонімскага палаца».— Тамсама. Рук. 385.

56 Тамсама.

57 А. Нарушэвіч. Названы твор. С. 10—13.

58 Obraz Polakow i Polski w XVIII w. T. 16. Poznan, 1842. S. 55.

59 Ст. Дамброўскі. Названы твор. С. 8.

60 К. Зомэрфельд. Названы твор. С. 148.

61 Kazimierz Skibiński. Pamiętnik Aktora. Warszawa, 1912. S. 13.

таксама, што каралеўская ложа вылучалася багата ўпрыгожаным картушам з гербам манарха[62]. Для аздаблення тэатра служылі (вядома, у вестыбюлі ці фае) алебастравыя фігуры — напачатку чатыры, а затым толькі дзве[63]. Асвятляўся будынак раскошнай крыштальнай люстрай, а можа, і некалькімі, а таксама шматлікімі размешчанымі каля сцен лямпамі і насценнымі свяцільнямі са спецыяльнымі падстаўкамі[64]. Такім чынам, агульны выгляд слонімскага тэатра прыблізна адпавядаў пабудаванаму тым жа Мараіна тэатру Багуслаўскага ў Варшаве з яго авальнай глядзельнай залай і чатырох'яруснымі ложамі — такім ён нам вядомы па тагачаснай карціне[65].

Аднак вядомыя нам звесткі, на жаль, не зусім дастатковыя, а таму і не дазваляюць падрабязна ахарактарызаваць будынак слонімскага тэатра ў параўнанні з іншымі ўзорамі тагачаснай тэатральнай архітэктуры. Адзінае, што з поўнай упэўненасцю можна ўстанавіць, дык гэта адпаведны паходжанню архітэктара прынцыпова італьянскі выгляд будынка, які вылучаўся адасобленымі, архітэктурна замкнёнымі ложамі — у супрацьлегласць французскаму тыпу, для якога былі характэрны адкрытыя рады крэслаў. У той жа час Скібінскі зрабіў некалькі прафесійных заўваг адносна самой канструкцыі сцэны. Ён пісаў: «Сцэна была падзелена напалову: пярэдняя частка прызначалася для акцёраў, а задняя служыла ў выпадку неабходнасці для караблёў — там па сапраўднай вадзе лодкі выплывалі на сцэну. У гэтым выпадку другая частка сцэны праз сістэму трубаў, якая вяла да самых падмосткаў, запаўнялася вадой з сажалкі. Калі ж вада была непатрэбная, а па ходу дзеі п'есы мела месца якая-небудзь бітва або маршы войск, то гэтая частка сцэны пакрывалася тоўстымі шчытамі, а з тыльнага яе боку адкрывалася вялізная брама, праз якую ўрывалася кавалерыя, гэтак жа, як і ў Венскім тэатры (праз вароты Кэртнера). Мы задумаліся, што ж рабіць з нашымі дэкарацыямі, якія ў параўнанні з гэтым

---

62 Тамсама.

63 «Спіс мэблі і розных прадметаў, што знаходзіліся ў слонімскім палацы, зроблены 10 чэрвеня 1796 г.».— Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 387.

64 Падобнае асвятленне было і ў беластоцкім тэатры.— Гл.: Ст. Дамброўскі. Названы твор. С. 14.

65 Рэпрадукцыю карціны гл. у кн.: Л. Бярнацкі. Названы твор. Т. 1. С. 67.

гігантам выглядалі ліліпутамі»[66]. Пра наяўнасць складаных водных прыстасаванняў сведчыць таксама і А. Анджыеўскі, які наведаў Слонім у 1798 г. і быў зачараваны замкам і «пышным тэатрам, у якім была сапраўдная сажалка, што несла сапраўдныя караблі і ўяўляла сабой чароўную карціну»[67]. Са згаданых ужо архіўных крыніц вядома, што тэатр, акрамя таго, меў шэраг дасціпных тэхнічных прыстасаванняў — такіх, як фантаны з ёмістасцямі для вады, а таксама складанае тэхнічнае прыстасаванне для замены дэкарацый[68]. Такім чынам, тэатр у Слоніме можа служыць прыкладам дасканала абсталяванага познебарочнага тэатра, які меў выдатнае тэхнічнае забеспячэнне і сваімі памерамі не ўступаў вялікім гарадскім тэатральным будынкам, прыстасаваным для разнастайнага тагачаснага рэпертуару. У ім на сцэне знаходзілася мноства людзей, часта і з вялікай выдумкай мяняліся дэкарацыі, і, нарэшце, тут меўся барочны сцэнічны механізм, які дазваляў паказваць цэлыя эпізоды бітваў на сушы ці на моры. У тэхнічных адносінах ён нават перавышаў такі вядомы тэатр, як, напрыклад, прыдворны і нацыянальны тэатр у Мангайме[69]. Такі знакаміты тэатр павінен быў мець і добрых дэкаратараў. Э. Раставецкі[70] паведамляе, што дэкарацыі для Слоніма маляваў адзін з самых здольных мастакоў-дэкаратараў эпохі Станіслава Аўгуста — Антон Самуэль Дамброўскі, і гэтую версію ўвесь час паўтаралі за ім іншыя даследчыкі, якія займаліся тэатрам гетмана[71]. Аднак гэтае паведамленне не адпавядае сапраўднасці. Дамброўскі ніколі не быў у Слоніме, а яго сувязі з дваром Агінскага прыпадаюць на іншы перыяд. Хутчэй за ўсё, гэты вучань Смуглевіча і Плерша, магчыма, завяр-

---

66 К. Скібінскі. Названы твор. С. 13. У вюртэмбергскім прыдворным тэатры ў Людвігсбургу была такая ж вялікая сцэна, на якой змяшчаліся цэлыя кавалерыйскія падраздзяленні.— Гл.: Р. Краўс. Названы твор. С. 50.

67 Antoni Andrzejowski. Ramoty Starego Detiuka o Wołyniu. Wilno, 1914. T. 1. S. 176.

68 Такія прыстасаванні любілі ў Слоніме. Была, напрыклад, тут «англійская сталовая зала», асобны павільён, а ў ім змайстраваны круглы стол, які пры дапамозе адпаведна зробленай і акаванай машыны падымаўся ўверх, у альтанку ці ў залу, разам з пастаўленымі на яго ўнізе стравамі.— Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 385.

69 Мангаймскі тэатр, напрыклад, вымушаны быў задавальняцца дэкарацыямі толькі з намаляваным морам.— Гл.: К. Зомэрфельд. Названы твор. С. 45.

70 Э. Раставецкі. Названы твор. Т. 1. С. 140.

71 А. Мілер. Названы твор. С 46.

шальнік арабеска-гратэскных дэкарацый, распачатых іншымі, супрацоўнік Брэна і Томбары, у 1783 г. быў заняты рэстаўрацыяй унутраных памяшканняў варшаўскага Палаца Рэспублікі[72]. У 1788 г. разам з Плершам Дамброўскі працаваў над дэкарацыямі для лазенкаўскага тэатра ў аранжарэі. Гэтыя насценныя дэкарацыі, што прыпісваліся яму як самастойныя работы, сведчаць пра яго незвычайны талент[73]. Мы не сустракаем Дамброўскага ні ў адным са спісаў прыдворных служачых Агінскага, і толькі ў «Пераліку даўгоў гетмана», зробленым пасля яго смерці, ёсць расходны артыкул на 576 злотых для Дамброўскага, які ўпамінаецца ў групе мастакоў[74]. Адсюль можна меркаваць, што мастак выконваў для гетмана нейкія нязначныя работы ці то для замка ў Галенаве, ці то для варшаўскай рэзідэнцыі (абодва будынкі былі па-новаму абсталяваны ў апошнія гады жыцця гетмана), аднак з усёй рашучасцю трэба выключыць якую-небудзь дзейнасць Дамброўскага ў Слоніме.

Наадварот, можна назваць шэраг імёнаў іншых дэкаратараў, якія, бясспрэчна, звязаны са Слонімам і тэатрам гетмана. Да 1 студзеня 1771 г. пры яго двары знаходзіўся — ад якога часу, дакладна не ўстаноўлена,— мастак Штроўбл, дакладней, Штробель ці Штробл[75]. Польскім лексікографам ён невядомы, аднак яго прозвішча магло быць ідэнтычным прозвішчу якога-небудзь з тагачасных нямецкіх мастакоў, сярод якіх мы сустракаем майстроў фрэскавага і дэкаратыўнага жывапісу[76]. Відавочна, яго вельмі цанілі, паколькі яго месячны ганарар складаў 10 дукатаў[77]. Побач з ім фігуруе другі мастак, што ў польскія спісы занесены як «маляр Рэгер», хаця распісваўся ён як Яганес Райер, які таксама вядомы лексікографам. Нават у 1790 г. ён яшчэ працаваў у Слоніме, атрымоўваючы месячную плату ў пяць, а часамі і восем дукатаў[78].

---

72 Ст. *Лорэнц*. Названы твор. С. 40, 65.

73 Даследчыкі гісторыі тэатра бачылі ў ім аднаго з лепшых, калі не найлепшага мастака эпохі Станіслава Аўгуста.

74 Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 317. С. 135.

75 Плацежныя ведамасці.— Тамсама. Рук. 139.

76 Ціме-Бекер (Названы твор. Т. 32. С. 195) называе шэраг мастакоў з такім прозвішчам. Тут магчыма гаварыць і пра: Георга Штробеля (1735—1792), аўтара карцінаў на рэлігійныя тэмы і партрэтаў, ці, хутчэй за ўсё, пра Ягана Штробля з Карынціі, творцу фрэскаў, датаваных 1780—1804 гг., ці нават аўстрыйца Юдаса Тадэўса Штробля, аўтара фрэсак, які працаваў у 1759 г.

77 Плацежныя ведамасці.— Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 139.

78 Тамсама.

Яго памочнікамі былі мастак Міхал, які спачатку зарабляў 24, а пасля 36 злотых і, нарэшце, два дукаты і 12 злотых, а таксама Мікалай, месячны заробак якога складаў адзін дукат і шэсць злотых. Апошні пазней атрымаў павышэнне, стаў у 1792 г. самастойным мастаком і меў у якасці падручнага мастака Яна, якога яшчэ ў 1790 г. называлі «малярчуком»[79]. Акрамя дэкарацый яны выконвалі таксама другарадныя тэхнічныя работы, якія, паводле некаторых захаваных рахункаў[80], ніякіх адносін да мастацтва не мелі. Акрамя таго, можна выказаць меркаванне, што Іначэнца Мараіна, які прыехаў у Слонім праз некалькі месяцаў пасля ад'езду Штробеля, таксама рабіў тэатральныя дэкарацыі, у якіх ён, як вядома, вылучаўся. Калі ён пакінуў Слонім, дакладна невядома, таму трэба з асцярожнасцю інтэрпрэтаваць ліст гетмана Агінскага ад 10.8.1781 г.[81]. У гэтым лісце гаворка ідзе пра

---

79 Тамсама.

80 Тамсама. «У той час малярчук Янка для размалёўкі карабінаў, штыкоў, шабляў, музычных інструментаў, балетнага адзення і балетных патранташаў атрымаў:

1 фунт вохры цёмнай	— 1 зл.
3 фунты вохры светлай па 1 зл.	— 3 зл.
Берлінцу блакітнага 2/4 фунта	— 6 зл.
Чырвонага лаку 2/4 фунта	— 6 зл.
5 фунтаў клею па 15 гр.	— 2 зл. 15 гр.
3 кварты англійскай сажы	— 3 зл.
На гарэлку для растварэння фарбаў	— 10 гр.
Агульная сума:	21 зл. 25 гр.

26 верасня для малявання 40 локцяў пруская палатна на балетнае адзенне і 5 пар панчохаў узята:

1 фунт кінавары	— 16 зл.
За 2 фунты сурыку алавянага	— 2 зл.
За 1 фунт охры светлай	— 1 зл.
За 5 фунтаў кёнігсбергскага клею	— 10 зл.
1 кварту гарэлкі для размешвання кінавары	— 1 зл.
За пэндзаль	— 1 зл.
Усяго	31 зл.

Яганес Райер».

81 Галоўны архіў старажытных актаў у Варшаве. Фонд Радзівілаў, ч. V, адз. зах. 10716 (лісты М. К. Агінскага). А вось і тэкст самога ліста:

«Монсеньёр,

Дэкаратара хацеў я адаслаць у той жа момант, аднак надзея на ласку Вашай Светласці пераканала мяне яшчэ на дзевяць дзён выпрасіць яго, таму што зрабіў ён мае дэкарацыі толькі напалову. Разам з ім я запэўніваю Вас, што ўсе неабходныя для нясвіжскага тэатра дэкарацыі ён выканае да Св. Міхала. Адсылаю коней, што былі прысланы па яго, а самога яго адашлю праз дзевяць дзён на сваіх конях. Яшчэ раз

дэкаратара, які тады працаваў у Слоніме і за якім нясвіжскі князь пасылаў коней. Такім чынам, можна было б выказаць меркаванне, што Радзівіл хацеў наняць на некаторы час Мараіна і што гетман затрымаў яго да заканчэння распачатай дэкарацыі. Аднак больш верагоднай з'яўляецца версія, што якраз гетман узяў на некаторы час у Нясвіжы прыдворнага дэкаратара і затрымаў яго ад'езд назад. У лісце адсутнічае прозвішча самога дэкаратара, аднак можна дапусціць, што гаворка ідзе пра Канстанціна Атасельскага, вядомага, паважанага сучаснікамі, але потым забытага дэкаратара, творцу дэкарацый да «Агаткі», пастаўленай у Нясвіжы, знакамітай заслоны з выявай «Купанне Дыяны» для прыдворнага тэатра ў Дзярэчыне і многіх іншых твораў[82]. Атасельскі, які ў гэтыя гады працаваў у Нясвіжы, пэўна, мог быць перададзены на некаторы час у Слонім. Той факт, што спатрэбілася тэрмінова прывезці іншага дэкаратара, пралівае не вельмі прыемнае святло на мастацкі ўзровень Рэгера і яго памочнікаў.

У пышных рамках слонімскага барочнага тэатра адбываліся тэатральныя і оперныя прадстаўленні, якім па праву гэты горад абавязаны сваёй славай. Камерныя

звяртаюся з просьбай да Вашай Светласці князя дабрадзея аб гэтай прыхільнай міласці. Застаюся Вашай Светласці добразычлівым братам і вернападданым слугою.

М. Агінскі, Вялікі гетман літоўскі».

82 Канстанцін Атасельскі, сын Станіслава, шляхецкага паходжання, з Львова, меў у Вільні ў 1795 г. разам са сваёй жонкай Рэгінай Кальб мураваны дом за «Татарскай брамай», у радзівілаўскай частцы горада і пад радзівілаўскай юрысдыкцыяй. 30.12.1794 г. ён склаў прысягу Кацярыне II. У 1799 г. у яго была з *яўрэямі судовая справа* з-за фарбаў, а ў 1807 г. жыў у віленскай кардыналіі. Памёр ён ва ўзросце 70 гадоў, пахаваны 24.12.1809 г. на могілках Роса, пакінуў пасля сябе сына Юзафа. Атасельскі лічыўся вельмі таленавітым мастаком, у нейкім сэнсе папярэднікам Ф. Смуглевіча. У 1764 г. па заказу гарадскіх уладаў Вільні ён намаляваў партрэт біскупа Масальскага, спраектаваў дэкарацыі для яго ўезду і для ўрачыстасцяў, звязаных з каранацыяй Станіслава Аўгуста. У час свайго даволі працяглага побыту ў Нясвіжы ён намаляваў дэкарацыі да оперы «Агатка», а для Дзярэчына — знакамітую заслону «Купанне Дыяны», якую пазней набыў Мараўскі для тэатра ў Вільні, для якога Атасельскі рабіў таксама дэкарацыі. Акрамя таго, ён працаваў як майстар па фрэсках і дэкаратар. 25.9.1801 г. ён заключыў кантракт з удавой старадубскага старосты на размалёўку ўнутранай часткі ўсяго палаца ў Варнянах па ўласных эскізах, а менавіта «ў найлепшым гусце, архітэктурным стылі і найпрыгажэйшых колерах, якія павінны былі адпавядаць натуральным». Прычым кошт кантракта быў вызначаны ў 2000 злотых.— Гл.: А. Мілер. Названы твор. С. 42, 62, 115; Ч. Янкоўскі. Названы твор. Т. 3. С. 152.

канцэрты, аднак, арганізоўваліся, галоўным чынам, ва ўжо згаданай зале ў замку. Спектаклі для асалоды і адначасова для штодзённага ўжытку гетмана і яго двара станавіліся куды больш урачыстымі, калі між гледачоў знаходзіліся запрошаныя госці. Такім удзячным назіральнікам слонімскага «цуда» быў у 1776 г. біскуп Касакоўскі, якога гетман запрасіў у госці пасля заканчэння судовай справы з Радзівілам і які пісаў пра Агінскага: «...да майго прыезду і для мяне ён загадаў паставіць у сваім тэатры новую оперу»[83]. У хуткім часе біскуп прыбыў з новым візітам, «каб з удзячнасцю ўцешыцца новымі камедыямі»[84]. Таксама і Ю.Нямцэвіч, які суправаджаў падольскага князя-генерала Чартарыскага, кожны дзень хадзіў на спектаклі і ў час адной з пастановак бачыў у вышыню каня італьянскага кастрата, што скакаў па сцэне. А калі госці ўжо збіраліся ў дарогу, гетман угаварыў іх застацца, абяцаючы паказаць «Альзіру», вядомую ў перакладзе І. Ляхніцкага[85].

Аднак калі Станіслаў Аўгуст, якога ўрачыста віталі, ехаў па горадзе, гаспадара замка ў ім не было. Прыезд караля адбыўся 13 верасня 1784 г. пад гром гарматаў, пасля таго як ён напярэдадні па дарозе з Пінска затрымаўся ў Целяханах у сястры гетмана. Былая манашка Ганарата Агінская з пашанай вітала караля, які з «вялікім задавальненнем» агледзеў паркі, фантаны і аздобы замка і праслухаў канцэрт прыдворнага аркестра. А вечарам ён прысутнічаў на пастаноўцы оперы «Дэзерцір» і на адным з балетаў у святочна асветленым тэатры, запоўненым выбранай публікай, якую прапускалі толькі па запрашальных білетах. На наступны дзень кароль выехаў у Нясвіж[86].

---

83 Pamiętniki Józefa Kossakowskiego biskupa inflantskiego. Warszawa, 1891. S. 90.

84 Тамсама. С. 91.

85 Ю. У. Нямцэвіч. Названы твор. С. 85.

86 А. Нарушэвіч. Названы твор. Т. 2. С. 10—13. Кароль выслаў са Слоніма ветлівыя лісты гетману, які ў гэты час знаходзіўся ў Галандыі (яго адказы цытуюцца ў раздзеле 2, заўв. 78), а таксама яго жонцы ў Седльцы. Апошняя пісала, што «адчувае вялікае шкадаванне, што не змагла асабіста прыняць у нашым доме такога мілага госця».— Бібліятэка Чартарыскіх у Кракаве. Рук. 698. С. 31. Нарэшце, кароль пісаў і цётцы гетмана, старой віленскай кастэлянавай Алене Агінскай: «Пасля таго як я толькі што правёў некалькі дзён у пана Вялікага гетмана літоўскага, дзе адведаў і наймілейшых уцех, і найветлівейшага прыёму, мне асабіста робіць задавальненне засведчыць Вам, ліласцівая пані, якой радасцю для мяне было бачыць так цудоўна распачатую справу Вашага паважанага

Наступны манаршы візіт у раскошную слонімскую рэзідэнцыю адбыўся таксама пры адсутнасці гаспадара замка. У маі 1797 г. Павел I са сваімі сынамі Аляксандрам і Канстанцінам аб'язджаў толькі што анексіраваныя правінцыі. Шлях цара вёў з Пецярбурга ў Мінск, Слонім, Вільню, Коўна, Мітаву і Рыгу. У Слоніме ён затрымаўся ў замку, які ўжо многія гады быў пакінуты гаспадаром[87]. Ціхай ironіяй лёсу здаецца нам той факт, што гетман, які раўняў сябе з манархамі, асабіста ніколі не прымаў ніводнага з іх пад сваім дахам. Аднак ужо да канца хілілася эпоха, якую так трапна ахарактарызаваў Нямцэвіч, параўноўваючы двары польскіх магнатаў з дварамі суверэнных нямецкіх дынастый і нават часам аддаючы перавагу польскаму боку перад дварамі нямецкіх князёў[88].

Пасля другога падзелу Рэчы Паспалітай Слонім губляў сваё значэнне як рэзідэнцыя гетмана, які ў гэты час часта знаходзіўся за мяжой. Секвестраваны як дзяржаўная маёмасць і толькі пазней вернуты ў пажыццёвае ўладанне гетману, Слонім патрабаваў вялікіх затратаў, і размяшчаўся збоку ад важнейшых шляхоў, ды і не адпавядаў ужо новаму эканамічнаму і палітычнаму становішчу. З гэтай прычыны Агінскі і асеў у Галенаве[89] — сваёй рэзідэнцыі пад Варшавай, збудаванай Якубам Кубіцкім. Часам затрымліваўся і ў сваім старамодным і нязручным варшаўскім палацы, які атрымаў у спадчыну ад цёткі Галены Агінскай і які збіраўся перабудаваць[90]. На Палессі ж сярод сваіх родавых маёнткаў падтрымліваў ён Целяханы з ма-

---

хроснага, а менавіта канал, якому належыць злучыць моры...».— Тамсама. С. 27. У ранейшай літаратуры пераважна панавала думка, што гетман асабіста па-каралеўску прымаў Станіслава Аўгуста ў час яго візіту ў Слонім.

87 Я. I. Крашэўскі. Названы твор. Т. 3. С. 548.

88 Ю. У. Нямцэвіч. Названы твор. С. 44.

89 У той час складаныя работы ўнутры галенаўскай рэзідэнцыі выконваліся варшаўскімі рамеснікамі.

90 Гэты палац знаходзіўся на вуліцы Рымарскай у Варшаве. Унутры ён быў старамодны, такой жа была і мэбля.

Здаецца, перад самай смерцю гетмана была запланавана агульная перабудова палаца. Нібыта Станіславу Завадскаму было даручана зрабіць праекты, таму што ў «Спісе ўсіх даўгоў Яго Светласці Агінскага... ад 15 верасня 1800 г.» мы знаходзім наступны запіс: «Прэтэнзіі пана архітэктара Завадскага з нагоды ўчыненага кантракта на будоўлю ў такой пастаноўцы не будуць улічаны, таму што гэтыя яго патрабаванні надзейным апраўдальным дакументам не пацвярджаюцца».— Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 345.

ленькім палацам у Ганарацінe, некалі збудаваным для яго сястры. А пазней, калі мастацкае жыццё вялікага двара ў Слоніме назаўсёды затухла, на яго руінах узнікалі значна сціплейшыя цэнтры ў Галенаве, Варшаве і Целяханах, дзе гетман працягваў культываваць музыку, хаця адпаведна новаму стану і ў меншых памерах,— таму што без музыкі ён жыць не мог.

Слонім тым часам па секвестру перайшоў у рукі адміністратараў, а затым і арандатараў, якім гетман перадаў у новых абставінах нялёгкае кіраванне эканоміяй, і хутка прыйшоў у заняпад. Бязлюдны і спустошаны комплекс будынкаў замка, у якім цяпер жылі амаль выключна ўпраўляючыя і ўтрыманцы гетмана, разбураўся, ператвараўся ў руіны. Гэта датычыцца ў першую чаргу тэатра, якім больш ніхто не карыстаўся. Ужо ў 1797 г. ён «пакінуты» і «трухлявы»[91], а ў 1804 г. «развалены»[92]. Неміласэрна абышоўся лёс і з самім замкам, са службовымі і адміністрацыйнымі будынкамі, а таксама з паркам. У 1874 г. не было ўжо і следу ад гэтай некалі жыццярадаснай, пышнай, па-еўрапейску бліскучай культурнай і дагледжанай рэзідэнцыі. Пасля васьмідзесяці гадоў царскага панавання нават руіны ўжо не сведчылі пра месцазнаходжанне «Палескіх Афінаў»[93].

---

91 «Інвентарны спіс...».— Тамсама. Рук. 385.

92 К. Скібіцкі. Названы твор. С. 14.

93 Kłosy. 1874. T. 2. S. 46.

4. СЛОНІМСКІЯ АНСАМБЛІ І ІХ АРТЫСТЫ

Слонімскі аркестр і опера карысталіся заслужанай славай ужо ў сучаснікаў (а тым больш у нашчадкаў) як ансамблі самага высокага мастацкага ўзроўню. Найбольш дакладна выказаў гэта, мабыць, Каятан Вянгерскі ў адным са сваіх дасціпных і крыху панегірычных вершаў «Да Агінскага, Вялікага гетмана Літоўскага»[1]. Ён пісаў, што калі б трапіў на неба і калі б яму надакучылі сумныя спевы нябесных хораў, то сказаў бы анёлам:

Jeśli pomiędzy Wami geniusza niema
Niech się który na moment spuści do Słonima.
Grzeczniej niż w Lota domu pewnie tam przyjęty,
Wstydziłby się, że śpiewai: Święty, Święty, Święty;
A Muzykę śmierteiną z swym równając chorem
Nie wiem czyby nie został nieba dezertorem.
Ogiński! Nim Cię przyjdzie ten anioł nawiedzić,
Ja go muszę z pilnością koniecznie uprzedzić.
Muszę też w życiu mojem choć raz być szczęśliwy
Widzieć Ciebie w Słonimiu i te wszystkie dziwy,
W których smakować będą anieii i święci,
Podać pięknymi rymy do wiecznej pamięci.

(Калі між Вамі генія няма,
Хай хоць на момант хто спусціцца ў Слонім.
Ён ветлівей, чым у доме Лота, напэўна, будзе там прыняты,
Адчуўшы сорам, што спяваў: святы, святы, святы,
А музыку зямную, параўноўваючы са сваім хорам,
Не ведаю, ці ён не стане неба дэзерцірам.
Агінскі! Перш чым анёл прыйдзе цябе наведаць,
Мушу яго я, пэўна, шчыра папярэдзіць.
І мушу быць хоць раз у жыцці шчаслівым:
Бачыць цябе ў Слоніме і цуды ўсе тыя,
У якіх знойдуць асалоду анёлы і святыя,
Каб у пекных рыфмах памяць вечную пакінуць.)

А. Анджыеўскі, які ў 1798 г. юнаком наведаў пакінуты ўжо слонімскі палац і руіны мясцовых ансамбляў, крыху перабольшваючы (што характэрна для тых, хто ўспамінае блізкае і так беззваротна адышоўшае ў небыццё мінулае, калі яно ўжо страціла ўвесь свой бляск і цяпер наводзіла толькі маркоту), пісаў, што слава Слоніма, пэўна, была большай, чым слава Нясвіжа. «Тут побач з праявамі вышэйшай

---

1 Pisma wierszem i prozą Kajetana Węgierskiego. Lwów. 1882. S. 11.

цывілізацыі XVIII стагоддзя надзейна захоўваліся страх перад Богам і звычаі мінулых часоў. Слонім быў калыскай і цэнтрам навукі і прыгожых мастацтваў, духоўным прытулкам прыгнечанага чалавецтва. Музыка Агінскага стваралася выдатнымі майстрамі. Пешка і Рустэм выпеставалі тут свой талент. Ва ўсім адчувалася тут раскоша, арыстакратызм, шчодрасць, але перш за ўсё панавалі памяркоўнасць і вера. Гэта быў незвычайны дом, які і да сёння высока цэніцца ў Літве»[2]. Нядаўна І. Бэлза, вядомы рускі музыказнаўца[3], і Т. Струміла ў прадмове да лістоў М. К. Агінскага[4] адзначылі высокі і па-сапраўднаму еўрапейскі ўзровень мастацкай культуры, што пышна квітнела ў рэзідэнцыі гетмана.

Аднак цяпер неабходна такую агульную ацэнку дапоўніць больш дэталёвым узнаўленнем гісторыі асобных перыядаў слонімскага аркестра, разгледзець яго асабовы склад, паспрабаваць падаць гісторыю развіцця вакальных ансамбляў, тэатра і балета. Матэрыялы для гэтага даюць у першую чаргу так званыя «Рэестры аплаты», што захаваліся ў вялікай колькасці. Гэта рэестры ці спісы акладаў музыкантаў, якія працавалі ў Слоніме. У якасці дадатковага матэрыялу можна далучыць рахункі, квітанцыі і іншыя выпадковыя архіўныя матэрыялы. Аднак праблему неабходна разгледзець сінтэтычна, а чытача, які захоча даведацца пра гэта больш падрабязна, можна адаслаць да «Слоўніка музыкантаў і акцёраў тэатра, оперы і балета пры двары гетмана Агінскага»[5], які даецца ў канцы гэтай працы.

---

2 А. Анджыеўскі. Названы твор. Т. 1. С. 176. Аднак паведамленні пра Пешку і Рустэма тут недакладныя. Юзаф Пешка, 1767 г. нараджэння, вучань Дамініка Эстрайхера ў Кракаве, пазней Лампі і Смуглевіча ў Варшаве, дзе ён маляваў шматлікія партрэты ў час Вялікага сейма, прыехаў у Вільню толькі ў 1797 г. Гл.: Э. Раставецкі. Названы твор. С. 92—99. Таксама і Рустэм, выхаваны ў Пулавах, двары Чартарыскіх, а пазней вучань Норбліна і Бакіярэлі ў Варшаве, быў у Вільні толькі ў 1797 г.— Тамсама. С. 145—150. Калі ж яны і знаходзіліся ў якой-небудзь сувязі з гетманам, то толькі ў Варшаве, але ні ў якім выпадку не ў Слоніме. А партрэт Агінскага апошніх гадоў яго жыцця (уласнасць Нацыянальнага музея ў Варшаве, інвентарны нумар 129864, захоўваецца ў Нябораве) намаляваны Пічманам.

3 І. Бэлза. Названы твор. С. 269.

4 Т. Струміла. Названы твор. С. 9.

5 У гэты лексікон занесены ўсе музыканты, спевакі, артысты, дэкаратары, а таксама дапаможны персанал як са Слоніма, так і пазнейшых рэзідэнцый гетмана. Тут, вядома, цяжка пазбегнуць недакладнасцяў, бо ў спісах заробкаў вельмі рэдка ўпаміналіся функцыянальныя абавязкі асобаў, што туды занесены. Таму нялёгка вызначыць, хто быў,

Першым аркестрам у Слоніме, вядомым на падставе гістарычных крыніц, была музычная трупа з 12 асобаў, арганізаваная пад кіраўніцтвам капельмайстра Майзнера (Майснера). Яе нешматлікі склад і нізкія заробкі (108 злотых у месяц для капельмайстра і па 18 злотых для іншых) былі якраз вынікам працяглай адсутнасці Агінскага ў Слоніме, што яскрава выяўляе назва дакумента, з якога мы чэрпаем гэтыя звесткі[6]. Пэўна, дзіўным здасца той факт, што ансамбль усё ж не распускаўся, а ў чаканні прыезду гетмана працягваў аплачвацца з-над Нявы. У гэты перыяд паміж Агінскім і Станіславам Аўгустам, які напачатку свайго праўлення імкнуўся стварыць значныя ўласныя аркестр і оперны ансамбль, на падставе агульнай цікавасці да музыкі назіралася пэўнае збліжэнне. Як вядома, фінансавыя цяжкасці прымусілі, аднак, караля адмовіцца ад гэтых планаў. На зваротным шляху з Пецярбурга Аляксандра Агінская 31.7.1765 г. пісала яму з Гродна: «Музыка да Буры» (La Tempete) прыбудзе з намі. Я бяру на сябе абавязак пра гэта прыгадаць свайму мужу». Тут гаворка ідзе, мабыць, пра партытуру адной са шматлікіх операў пад такой назвай, якую кароль хацеў атрымаць у часовае карыстанне[7].

Пра наступныя гады ў нас няма адпаведных звестак, аднак можна меркаваць, што жыццё гетманскага двара, як ужо вышэй адзначалася, канцэнтравалася тады, галоўным чынам, у Нябораве. Нам толькі вядома, што каля 1770 г. спектаклі слонімскага тэатра былі пастаўлены на сцэне-караблі, што плыў па каналу. У іх, безумоўна, удзельнічаў вялікі аркестр. Аднак выклікае сумненне тое, што ён перажыў гады эміграцыі гетмана, гады эканамічных і фінансавых цяжкасцяў, секвестрацый і разграблення. Хутчэй за ўсё, можна меркаваць, што на рубяжы 1774—1775 гг., пасля вяртання на радзіму, гетман па-новаму арганізаваў сваю «сядзібу музаў». Ва ўсякім выпадку ў 1776 г. у Слоніме ўжо быў значны ансамбль агульнай колькасцю

напрыклад, выканаўцам інструментальнай музыкі, хто спеваком ці акцёрам, калі не існуе пра іх іншых канкрэтных звестак. Гэтыя цяжкасці асабліва значныя ў дачыненні да мужчын. У той жа час у жанчын ёсць значна большая верагоднасць вызначэння, былі яны акторкамі ці спявачкамі...

6 «Спіс людзей на атрыманне месячнага разліку ў час адсутнасці Яго Светласці».— Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 139.

7 Бібліятэка Чартарыскіх у Кракаве. Рук. 680. С. 111.

з 53 музыкантаў — спецыялістаў інструментальнай і вакальнай музыкі[8]. Дырыжораў было двое — канцэртмайстар Юзаф Паўлі і капельмайстар Аляксандра Данесі, якія праславіўся сваёй пазнейшай дзейнасцю ў Нясвіжы. Гэты ансамбль на працягу двух гадоў заставаўся практычна без істотных зменаў, толькі некалькі асобаў (М. Баграёва з 1.1.1778 г., Франкот з 1.11.1777 г., Марандзі з 1.6.1777 г. і Крыспт з 1.11.1776 г.), хутчэй за ўсё спевакі, пакінулі яго. На іх месца 1.11.1777 г. былі прыняты Міхалоўская і Плянцоўна. Штомесячны заробак складаў 15 дукатаў (у Паўлі), па 12 (у Данесі, выдатных скрыпачоў Кіпрыяні, Стэфані і некаторых іншых), па 10 і 9 дукатаў (сярод іншых і «квартвіялісту» Райскаму), да самага нізкага ў два дукаты. Часам ён быў яшчэ ніжэйшым. Спявачкі зараблялі галоўным чынам ад трох да пяці дукатаў. Надзвычай высокі ганарар, менавіта 19 дукатаў у месяц, атрымоўваў Франкот, несумненна, спявак, магчыма, італьянскі кастрат, якога Ю. Нямцэвіч бачыў у Слоніме[9]. Добра плацілі таксама настаўніку італьянскай мовы Нікаліні. Некаторыя артысты, акрамя таго, атрымоўвалі яшчэ пэўныя сумы «на стол», гэта значыць грошы для закрыцця выдаткаў на харчаванне.

Нацыянальны склад слонімскага ансамбля таксама паказальны. Іншаземцы сустракаліся тут рэдка: да іх складу належалі галоўным чынам вядомыя спецыялісты. Гэта былі дырыжоры і інструменталісты (немцы, чэхі) ці спевакі (італьянцы). Значную ж большасць ансамбля складалі мясцовыя людзі[10]. Вядома, набіраліся яны часткова з прыгонных ці з кліентаў гетмана, якіх ён аддаваў вучыцца. Аднак сярод іх былі таксама і прафесійныя музыканты, якія раней працавалі ў складзе іншых прыдворных ансамбляў у Ружанах ці ў Нясвіжы. У гэтых адносінах найбольш значны абмен, мабыць, існаваў паміж музыкантамі Слоніма і Нясвіжа. Кароль Радзівіл («Пане каханку») пасля Барскай канферэнцыі знаходзіўся ў эміграцыі даўжэй, чым Агінскі, і няма нічога дзіўнага, што ў 1775 г. часткова расфарміраваны нясвіжскі аркестр узмацніў слонімскі ансамбль, які хутка адраджаўся. Аднак, калі Радзівіл вярнуўся на радзіму, ён зноў пачаў аднаўленне сваёй

---

8 Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 139.

9 Ю. У. Нямцэвіч. Названы твор. С. 85. Кастраты выступалі ў гэты час усё ж яшчэ даволі рэдка...

10 Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 139. Пра значэнне нямецкага і чэшскага элементаў у тагачасных аркестрах гаворка ішла ў I раздзеле.

«сядзібы музаў». Гэта прывяло да шматлікіх ускладненняў — як, напрыклад, у выпадку з «квартвіялістам» Райскім. Апошні многія гады быў у Слоніме і высока цаніўся Агінскім. Калі ж у 1780 г. Радзівіл запатрабаваў вярнуць Райскага, гетман стараўся схіліць віленскага ваяводу, каб ён змяніў сваё рашэнне, і ў той жа час імкнуўся растлумачыць яму, што страта Райскага прынесла б «шкоду ўсяму аркестру», бо «гэты чалавек ужо прайшоў тут школу. Іншы, хто прыйдзе на яго месца, вымушаны будзе гадамі практыкавацца, каб набыць такія навыкі ігры, якімі валодаў ён, таму што метад, пры дапамозе якога я выяўляю сваю музыку, моцна адрозніваецца ад метадаў усіх іншых аркестраў». І далей ён сцвярджаў, што праца Райскага ў Слоніме «садзейнічала б развіццю яго таленту»[11]. Між іншым, усё гэта не змагло пераканаць Радзівіла, і Райскі вымушаны быў вярнуцца ў Нясвіж. Гэтая перапіска не толькі сведчыла пра пераходы артыстаў з аднаго магнацкага палаца ў другі, яна ў пэўнай ступені цікавая яшчэ і тым, што паказвала нам асабістую зацікаўленасць гетмана да свайго аркестра і існаванне ў ім пэўнага напрамку, які ён сам фарміраваў. Гэты «ўласны метад», пра які пісаў Агінскі, нам вядомы даволі мала. Можна толькі меркаваць, што ён быў звязаны з прынцыпамі мангаймскіх аркестраў. Пра гэта менавіта сведчыць і той асабісты ўдзел, які прымаў гетман ў арганізацыйных і тэхнічных праблемах свайго аркестра.

Пасля 1778 г. у архівах зноў назіраецца прагал. З іншых крыніц, аднак, вядома, што ў гэты час у Слонім прыехала значная колькасць артыстаў, сярод іх і цымбаліст Дамінік Грабэнбаўэр са сваёю дачкой Евай, спявачкай з беластоцкай трупы, якая была распушчана. Каля 1780 г. слонімскія аркестр і опера знаходзіліся ў зеніце сваёй славы: яны налічвалі тады найбольш музыкантаў, у тым ліку знакамітых інструменталістаў і вакалістаў. Між іншым, ансамблі ігралі не толькі там, дзе яны размяшчаліся. Нам вядомы факт, што ў 1780 г. яны знаходзіліся ў Шклове Магілёўскай губерні (г. зн. за межамі тагачаснай Рэчы Паспалітай). Там яны ігралі ці то ў школе, толькі што адчыненай генералам Зорычам для дзяцей беларускай шляхты, ці то ў

11 Галоўны архіў старажытных актаў у Варшаве. Фонд Радзівілаў, ч. V, адз. зах. 10716. Лісты М. К. Агінскага, ліст ад 28.12.1780.

раскошнай рэзідэнцыі былога фаварыта царыцы[12]. На зваротным шляху ў Жухавічах дайшло да непрыемнага інцыдэнту, які закончыўся бойкай. Давялося прасіць прабачэння, каб задаволіць прэтэнзіі ўладальніка і яго адміністратара[13]. Аркестр, драматычны і оперны ансамблі абыходзіліся гетману ў суму каля 300 дукатаў і 1200 польскіх гульдэнаў у месяц[14]. Такім чынам, гэта была велізарная сума — амаль удвая большая, чым тады ж выдаткоўваў на свой аркестр Станіслаў Аўгуст[15]. А таму няма нічога дзіўнага, што гетман Агінскі, нягледзячы на свае надзвычай вялікія ўладанні, не дужа мог сабе дазволіць такую раскошу. На 1.1.1782 г. са «шкатулкі» гетмана не было выплачана артыстам больш як 750 дукатаў. Гэта прывяло да значных зменаў у складзе тэатра. Знікае цэлы шэраг імёнаў, а на іх месца з'яўляюцца новыя. Такая складаная сітуацыя была для той эпохі звычайнай з'явай. Падобны недахоп грошай тады назіраўся нават пры дварах манархаў. Штутгарцкі прыдворны тэатр Карла Яўгена Вюртэмбергскага, які спачатку пышна развіваўся, потым з прычыны незадавальнення, якое распаўсюдзілася ў краіне, прайшоў з 1767 г. паэтапнае скарачэнне: быў у 1772 г. расфарміраваны балет, затым, у канцы 1772 г. і вясной 1773 г., оперны і музычны ансамблі зменшыліся аж да поўнага роспуску. Прычына была адна: фінансавыя цяжкасці перашкодзілі гэтаму двару належным чынам выконваць свае фінансавыя абавязкі ў дачыненні да артыстаў[16].

Шэраг музыкантаў і спевакоў, што пакінулі Слонім, знайшлі гасцінны прыём пры двары ў Нясвіжы, дзе якраз тады зноў адраджаліся тэатр і опера[17]. Так,

12 Шклоў Магілёўскай губерні, які раней належаў Чартарыскім, быў пасля першага падзелу Рэчы Паспалітай перададзены Пацёмкіну, а пазней генералу С. Зорычу (памёр у 1799), фаварыту Кацярыны II. Калі ён у 1778 г. трапіў у няміласць, то пасяліўся ў Шклове, дзе заснаваў вайсковую школу для 300 дзяцей беларускай шляхты... У сваёй рэзідэнцыі Зорыч арганізаваў драматычную балетную трупу.— Гл.: R. Aloys Mooser. L'Opéra Comique Français en Russie au XVIII e siécle. Genéve — Monaco, 1954. P. 59.

13 Аркестр вярнуўся ў Слонім у суправаджэнні рускага афіцэра і ваеннага атрада ў 10—20 салдатаў...

14 Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 139. У лістападзе 1776 г. выдаткі склалі 289 дукатаў і 1159 злотых, а на 1.6.1777 г.— ужо 302 дукаты і 1337 злотых.

15 Andrzej Ciechanowiecki. Orkiestra Stanisława Augusta //Ruch Muzyczny. 1958. Nr.19. S. 7.

16 Р. Краўс. Названы твор. С. 64, 72—75.

17 А. Мілер. Названы твор. С. 40.

напрыклад, у Нясвіж адправіліся Флейшман і яго жонка, пані Герман (Германова), Калаўзек і Пільц, таму слонімскія ансамблі скарачаліся, а месячныя выдаткі на іх утрыманне цяпер складалі ўсяго толькі каля 250 дукатаў[18]. Пра тое, якімі значнымі ў папярэдні перыяд былі выдаткі ў Слоніме на музыку і оперу ў параўнанні з іншымі затратамі, магло б засведчыць супастаўленне за любы месяц 1776 г. Так, выдаткі двара за кастрычнік 1776 г. складалі ўсяго 91 дукат, 1951 злоты і 10 грошаў, затое на ўтрыманне аркестра было выдаткавана 289 дукатаў і 1159 злотых, а стайні — усяго 1252 злотых[19]. Гэта азначала, што музычны тэатр гетмана паглынаў большую частку сумы, якая прызначалася для ўсёй абслугі і кіраўніцтва слонімскага двара.

Іншыя вядомыя нам звесткі адносяцца да 1784 і 1785 гг. Пад канец прабывання гетмана за мяжой, якое зацягнулася на гады, і пасля першага скарачэння ансамбля ў 1782 г. ён зноў, мабыць, часова зменшыўся. Не выключана, што нават артысты з такімі вядомымі імёнамі, як Стэфані і Леапольд, на пэўны час пакінулі Слонім, аднак на пачатку 1784 г. яны зноў вярнуліся. І, магчыма, якраз тады, з нагоды сустрэчы Агінскага, былі прыняты на работу розныя новыя спецыялісты: Клец, Шчуцкая і інш. Аднак ансамбль заставаўся і надалей адносна невялікім, хаця, відавочна, ненадоўга, бо на час візіту Станіслава Аўгуста ў Слонім для канцэртаў і оперных спектакляў, звязаных з яго прабываннем, былі прыцягнуты для папаўнення аркестра гарадскі музыкант Сеўсук і палкавы габаіст — без сумнення, з капэлы гетманскіх янычараў[20].

Напачатку 1785 г. ансамбль складаўся з 26 інструменталістаў і вакалістаў, але потым у ім былі зроблены далейшыя вельмі значныя скарачэнні. З 1 красавіка ўжо няма Флейшманаў, аўдавелай некалькі месяцаў назад Жукоўскай, Евы Грабэнбаўэр, што выйшла замуж за Лазарыні, Леапольда, Мінцэра, Галаўні, дэкаратара Рэжэ. Са складу аркестра знікае імя Пелікана, часова

---

18 Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 139. За жнівень было выплачана толькі 249 дукатаў і 12 злотых.

19 Тамсама.

20 «Яго міласці пану Сеўсуку за дапамогу аркестру з нагоды прыезду Яго Каралеўскай Міласці належыць... 4 дукаты. 15 верасня 1784 г. палкавым габаістам за папаўненне аркестра ў час візіту Яго Каралеўскай Міласці... 2 дукаты... 17 верасня 1784 г.» — Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 130.

пакідае Слонім паненка Кінтнер. Цэлы шэраг членаў слонімскага аркестра пакінулі яго на працягу гэтага лета: Буркхарт, Джон, паненка Экер[21]. Характэрна, што гэта найперш зрабілі чужаземцы, што раней вышэй аплачваліся, цяпер жа яны першымі пакідаюць службу ў гетмана, якая стала менш даходнай.

Такое паніжэнне заробку, што дыктавалася, безумоўна, меркаваннямі эканоміі, прывяло да змяншэння расходаў на ўтрыманне аркестра і тэатра прыблізна з 250 дукатаў штомесячна на пачатку 1785 г. да менш чым 120 дукатаў у канцы года. Толькі велічыня кампенсацыі, што была выплачана артыстам, якія пакінулі двор, склала суму ў 11122 злотых[22].

Неабходна звярнуць увагу на тое, што ўсе гэтыя змены ў слонімскім ансамблі адбываліся ў адсутнасць гетмана, які, як вядома, да 1786 г. быў за мяжой. Такім чынам, няма нічога дзіўнага ў тым, што былі зменшаны выдаткі, звязаныя з той пышнай часткай слонімскага двара, якая амаль выключна служыла гаспадару і яго гасцям. Наадварот, выклікае здзіўленне тое, што не адразу звольнілі ўсіх слонімскіх артыстаў, а на працягу многіх гадоў рэгулярна выплачвалі ім грошы, хаця, як відаць, рэдка звярталіся да іх паслугаў. Без сумнення, адбывалася ўсё гэта па жаданні гетмана, які, як сведчыць выпадак з Райскім, даражыў ансамблем, які сыграўся, адтрэніраваўся па яго метаду, бо лічыў, што патрэбны гады, каб давесці музыкантаў і аркестр да такога стану, якога ён ад іх патрабаваў. Утрыманне такога значнага ансамбля стала магчымым, аднак, галоўным чынам дзякуючы генералу Станіславу Вайніловічу, які якраз нёс поўную адказнасць за стан аркестра, оперы і балета. Гэта была незвычайная асоба, хаця пра яе мы вельмі мала ведаем[23].

У тым, што слонімскі тэатр мастацтваў карыстаўся значным поспехам і займаў важнае месца, несумненна, бачна арганізатарская роля Вайніловіча. Ён паходзіў са старажытнага, паважанага, можа, нават сенатарскага беларускага шляхецкага роду, які ў XVI ст. пасяліўся

21 Тамсама. Рук. 139.

22 Тамсама. Рук. 131, 139.

23 Род Вайніловічаў герба Сыракомля (з мадыфікацыямі) хаця і належаў да вядомых родаў, ніколі не дачакаўся сваёй закончанай гістарычнай апрацоўкі. Некаторыя агульныя звесткі пра гэты род прывёў Эдвард Вайніловіч у сваіх успамінах... (1931). Аднак у радавым дрэве, пададзеным у кнізе, няма звестак пра генерала Станіслава, які цікавіць нас і, напэўна, належаў да іншай лініі гэтага роду.

на тэрыторыі Мінскага і Навагрудскага ваяводстваў. Да магнатаў не падлізваўся. Праўда, з домам Радзівілаў быў звязаны дружбай, але не з-за матэрыяльнай выгады. Гэта быў тыповы прадстаўнік сярэдняй «літоўскай» шляхты[24]. Гісторыя роду, падрабязна не апрацаваная, не дазваляе нам устанавіць больш дакладную генеалагічную класіфікацыю Станіслава Вайніловіча, які нас цікавіць у дадзеным выпадку. На ваеннай службе з 1757 г., да 1775 г. атрымаў чын генерал-ад'ютанта літоўскага войска, а з 1776 г. — ужо ў Слоніме на службе ў гетмана, дзе застаецца пры ім амаль да канца ці, ва ўсякім выпадку, да 1792 г., таму што бачым яго ад'ютантам Агінскага яшчэ ў канцы 1792 г. у Седльцах, у час славутага прыёму Шчаснага Патоцкага[25]. У наступныя гады ён імкнуўся, несумненна разлічваючы на матэрыяльнае забеспячэнне, атрымаць дазвол на продаж свайго вайсковага звання, на што Гродзенскі сейм вымушаны быў даць згоду[26]. На жаль, апублікаваныя матэрыялы не дадаюць нічога істотнага. Слонімскі ж архіў, наадварот, дазваляе нам убачыць у генерале Вайніловічу сапраўднага кіраўніка ўсяго музычнага і тэатральнага жыцця ў сядзібе Агінскага. Кожны, нават самы нязначны рахунак падпісваўся ім асабіста, калі ён тычыўся артыстаў ці іх рэквізітаў. Вайніловіч залічваў на службу музыкантаў і артыстаў, выдаваў ім плату, звальняў іх, турбаваўся пра ўмовы іх жыцця і працы. Ён нават суправаджаў артыстаў, калі яны выязджалі са Слоніма на якія-небудзь гастролі (напрыклад, як ужо гаварылася, у Шклоў). У яго руках, без сумнення, знаходзілася ўсё кіраўніцтва прыдворнай капэлай і прыдворным тэатрам, больш таго — нарэдка і вырашэнне мастацкіх пытанняў, турботы пра яго нязменна высокі мастацкі ўзровень. А паколькі Вайніловіч не суправаджаў гетмана ў яго паездках за мяжу, яму даводзілася ў адсутнасць апошняга доўгі час несці поўную адказнасць за мастацкія ансамблі. Безумоўна, у заслугу яму трэба таксама паставіць мастацкае афармленне ўсёй музычна-тэатральнай часткі прыёму Станіслава Аўгуста, пра які кароль паведамляў гетману, гетманавай і старой віленскай кастэляншы з такой жа ўхвалай, як

24 Э. Вайніловіч. Названы твор. С. VII. 3, 5.

25 Dyariusz podróży z Warszawy do Petersburga hrabi Kazimierza Konstanty de Bröl Plater...1792 // Czas. 1856. T. 4. S.672.

26 Wypis z ksiąg ziemiańskich Ptu. Grodzieńskiego Roku 1793 miesięca Novembra 19. dnia. B. m. i r.

і непрадузяты ды менш далікатны А. Нарушэвіч[27]. Ужо адна гэтая акалічнасць дазваляе ў непрызнаным да гэтага часу Вайніловічу бачыць, побач з Агінскім, чалавека, якому Слонім павінен быць удзячны за сваю славу.

Аднак вернемся да далейшай гісторыі слонімскіх ансамбляў. У нас няма больш падрабязных звестак пра іх за 1785 — 1792 гг., гады, якія з'яўляліся па-сапраўднаму значнымі, калі былі паказаны шматлікія оперы і драматычныя спектаклі. А таму можна лічыць, што на пэўны час зноў на службу запрашаліся новыя артысты. Аднак гэта не магло працягвацца доўга. Пазнейшыя звесткі, што адносяцца да 1792 г., сведчаць ужо пра ліквідацыю слонімскага культурнага цэнтра, якая, напэўна, распачалася яшчэ раней, хутчэй за ўсё ў час новай адсутнасці гетмана ў 1790—1791 гг. На 1 студзеня 1792 г. ансамбль налічваў усяго 12 чалавек. Ён ужо не ўтвараў арганічнае цэлае, а хутчэй нагадваў неарганізаваную групку інструменталістаў і вакалістаў, якія яшчэ жылі пры слонімскім палацы і з якіх пазней гетман п:клікаў некалькі асобаў у Варшаву. У наступным месяцы Слонім пакінулі яшчэ некалькі артыстаў, у тым л ку і спявачка паненка Кінтнер[28]. У 1792—1793 гг. закончыўся «слонімскі перыяд» у дзейнасці гетмана. З аднаго боку, ён змяніў сваю былую «сядзібу музаў» на толькі што прыстасаваны для гэтых мэтаў Галенаў пад Варшавай, а з другога боку, перавёў частку свайго аркестра ў свой спадчынны маёнтак Целяханы, у невялікі мясцовы замак. Над Слонімам жа як дзяржаўным маёнткам навісла пагроза секвестрацыі і канфіскацыі, і яму, як цэнтру культурнага жыцця, было наканавана спыніць сваё існаванне: у наступныя гады мы сустракаем тут толькі рэзідэнтаў і пенсіянераў, якія кормяцца ахвяраваннямі (як, напрыклад, удава і дзеці Стафаніса, фагатыст Дыянізі ці віяланчэліст Заблоцкі). Вацлаў Пелікан, былы музыкант аркестра, цяпер выконвае абавязкі інтэнданта замка[29].

27 А. Нарушэвіч. Названы твор. С. 10—13.

28 Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 139. Музыканты, што пакідалі аркестры магнатаў, неўзабаве арганізавалі першы оперны аркестр у Вільні. Сярод іх былі і музыканты са Слоніма...— Гл.: А. Мілер. Названы твор. С. 86.

29 Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 230. Падобным чынам, як наглядчык гродзенскіх замкаў, закончыў сваё жыццё Ян Дамінік Гіблер, заслужаны спявак з тэатра Тызенгаўза.— Гл.: Ст. Дамброўскі. Названы твор. С. 21.

Пра аркестравы ансамбль у Целяханах вядома нам няшмат. Заснаваны, як ужо вядома, у 1795 г., ён існаваў да смерці гетмана. Акрамя фінансавых спраў гэты ансамбль быў, несумненна, той прыцягальнай сілай, якая вабіла хворага гетмана ў апошнія гады яго жыцця ў Беларусь. Велічыня і склад ансамбля, на жаль, застаюцца невядомымі. Толькі прозвішчы двух музыкантаў, Міхала Бяляўскага і А. Баброўскага, ды ўпамінанне пра тое, што былі куплены струны ці труба, сведчаць пра яго існаванне[30]. Целяханскі ансамбль знаходзіўся пад апекай вядомага ўжо нам палкоўніка Ляхніцкага, які атрымаў гэтую пасаду яшчэ ў Слоніме ў 1792 г.[31]. На адукаванага і культурнага Ляхніцкага ўскладвалі надзею, што ён зможа належным чынам зацікавіцца Целяханскім музычным цэнтрам, хаця ў параўнанні са Слонімскім апошні ўяўляў сабой толькі цень ранейшай пышнасці.

Адначасова ў Галенаве, апошняй рэзідэнцыі гетмана Агінскага, ствараецца новы музычны ансамбль. Яго склад упершыню дакументальна зафіксаваны толькі ў 1797 г. Але мяркуецца, што ён быў заснаваны значна раней, таму што ўжо ў 1796 г. усе інструменты і музычны архіў былі здадзены на захаванне ў слонімскі касцёл бернардзінцаў, каб пазней перавесці іх у Галенаў[32]. Аркестр складаўся з 12 музыкантаў, амаль выключна палякаў (некаторыя з іх ужо працавалі ў Слоніме) і трох паланізаваных чэхаў. Ён абыходзіўся гетману штомесячна ў 41 дукат. Асобнага капельмайстра, пэўна, не было, хутчэй за ўсё, гэтыя функцыі выконваў ранейшы музыкант Карл Геберле, які ўсё яшчэ належаў гетманскаму двару і атрымліваў вельмі высокую месячную зарплату ў 16 дукатаў, але з аркестрам, мабыць, займаўся няшмат[33]. Аднак нават і гэты ансамбль здаўся гетману занадта вялікім. У 1799 г. аркестр складаўся толькі з капельмайстра Антона Баўэра, немца па паходжанні, нядаўна прынятага на працу, і пяці маладых музыкантаў: Пташэўскага, Дамбковіча, Дабжанскага, Васілеўскага і Хадкевіча.

---

30 Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 251.

31 Тамсама. Рук. 139, 251.

32 Тамсама. Рук. 387. Рэестр мэблі і рознага абсталявання, што знаходзіліся ў слонімскім палацы, складзены 10 чэрвеня 1796 г.

33 Тамсама. Рук. 317. С. 92. У склад аркестра ўваходзілі наступныя музыканты: Калаўзек, Плаўэр, Пташэўскі, Дамбковіч, Тарлецкі, Жарноўскі, Нядбайла, Дабранскі, Ружычковіч, Пікульскі, Курніцкі, малады Ружычка.

Рашэнне пра такое скарачэнне і такі склад аркестра прыняў сам гетман[34]. Тады ж у Галенаве былі тры спявачкі: Бярнацкая, Каліноўская і Сулятыцкая; дзве першыя па распараджэнні Агінскага павінны былі вывучаць італьянскую мову, для чаго ён наняў асобнага настаўніка Альцыяці, якому цяпер плацілі толькі пагадзінна[35] (раней жа ў Слоніме яго бралі на працу на працяглы тэрмін).

Названы апошні ансамбль заставаўся пры гетмане да самай яго смерці, знаходзячыся то ў Галенаве, то ў Варшаве. Распушчаны ён быў толькі ў 1800 г., калі ліквідавалася рэзідэнцыя гетмана.

Параўнанне слонімскіх аркестраў, што змяняліся адзін за другім, з падобнымі аркестрамі ў Нясвіжы, які, несумненна, быў самым вялікім і доўгатэрміновым «музычным дваром», сведчыць, што Агінскі мала ў чым уступаў Радзівілам. З аркестра ў 12 чалавек ён у час свайго росквіту (каля 1780 г.) перарос у ансамбль, які налічваў больш 50 музыкантаў — інструменталістаў і вакалістаў. Ён мог смела спаборнічаць з Нясвіжам, аркестр якога налічваў спачатку 16, а пазней — 23 і 25 музыкантаў і толькі ў час візіту Станіслава Аўгуста дасягнуў рэкорднай колькасці — 44 музыкантаў[36]. Пры гэтым супастаўленні яскрава відаць значнасць ансамбля пры двары Агінскага. Яго ўзровень, што фарміраваўся пад асабістым наглядам такіх знаўцаў музыкі, як гетман і яго намеснік Вайніловіч, без сумнення, у мастацкіх адносінах перавышаў ансамблі, якія ігралі ў Нясвіжы. Апошнія, хутчэй за ўсё, служылі для бліскучага афармлення ўрачыстасцяў, а не музыцы як такой[37].

---

34 Тамсама. Рук. 317. С. 279. Пра юны ўзрост музыкантаў з апошняга аркестра Агінскага сведчыць наступны рахунак: «На лазню для пяці юнакоў з капэлы тры злотых. Лазніку за мыццё гэтых хлопцаў 15 грошаў».— Тамсама. Рук. 270.

35 Тамсама. Рук. 317. С. 261; рук. 345. С. 34. Прозвішча настаўніка італьянскай мовы Альцыяці амаль ідэнтычна прозвішчу Паола Альцыято, неапалітанскага афіцэра дваранскага паходжання, родам з Мілана, які быў жанаты на польцы, застаўся ў Рэчы Паспалітай і працаваў у Варшаве настаўнікам мовы. Ён быў бацькам Яна Антонія Альцыято (1809—1855), выдатнага палітыка ў эміграцыі, члена Польскага дэмакратычнага таварыства.— Гл.: Polski Słownik Biograficzny. T. I. S. 57.

36 А. Мілер. Названы твор. С. 39.

37 Падобным чынам, мабыць, і сам Агінскі ацэньваў нясвіжскі аркестр, калі, намагаючыся вярнуць Райскага, пісаў Радзівілу, што музыкант у Нясвіжы будзе выкарыстаны не па прызначэнні і што яго талент не можа там развівацца.

Яшчэ больш істотныя вывады можна атрымаць пры параўнанні слонімскага аркестра з падобнымі аркестрамі пры дварах арыстакратаў і манархаў у Заходняй і асабліва ў Цэнтральнай Еўропе. Тут варта было б прыгадаць, напрыклад, два аркестры, што звязаны з імем Гайдна: ансамбль графа Фердынанда Максіміліяна Можына з Лукаўца ў Чэхіі, які налічваў ад 12 да 16 музыкантаў (утрыманне ансамбля, аднак, неўзабаве перавысіла магчымасці гэтага ўсё ж вельмі багатага чалавека), а таксама вельмі вядомы і заслужаны ансамбль з Эстэрхазы, у якім доўгі час ігралі толькі 16 музыкантаў (у незвычайных выпадках ён узмацняўся ваеннымі музыкантамі, як гэта бывала ў Слоніме і Седльцах). Толькі значна пазней апошні павялічыўся на працяглы тэрмін[38]. Акрамя таго, ад Слоніма ў час яго росквіту далёка адставалі таксама дзве епіскапскія рэзідэнцыі, звязаныя з дырыжорскай і кампазітарскай дзейнасцю К. Дзітэрсдорфа: гэта палац брэслаўскага епіскапа Шафготша ў Ёганісбергу з яго ансамблем, які складаўся з дзевяці, а пазней з 17 музыкантаў, а таксама куды больш значны палац у Гросвардайне з 34 музыкантамі[39]. Нават самы выдатны з усіх тагачасных аркестраў, мангаймскі, які быў заснаваны ў Цвайбрукене ў складзе ўсяго 17 музыкантаў і які пазней вырас да 40—50 асобаў (адпаведна манеры мангаймскай ігры палова іх былі музыканты-струннікі пры адначасовым моцным удзеле духавых інструментаў), толькі ў 1756 г. дасягнуў вышэйшай колькасці музыкантаў і спевакоў — 56 асобаў[40]. Аднак неабходна падкрэсліць, што тут гаворка ідзе пра «музычны двор», які стаяў на самым высокім узроўні ў тагачаснай Еўропе. Калі ж рэзідэнцыя курфюрстаў перамясцілася ў Мюнхен, то першы аркестр Мангаймскага тэатра, якому належалі значныя заслугі ў развіцці нямецкай сцэны і які разгарнуў незвычайную дзейнасць, меў у 1778 г. у сваім складзе ўсяго восем асобаў, каб толькі ў 1804 г. узрасці да 33 чалавек[41]. Вартымі ўвагі з'яўляюцца таксама лічбы, што характарызуюць музычныя ансамблі бадэнскага двара. Бліскуча ар-

38 Граўве. Названы твор. Т. 4. С. 149.

39 Тамсама. Т. 3. С. 589—593.

40 Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel-Basel, 1954. Bd. 3. S. 1186; Friedrich Walter. Geschichte Mannheims. Mannheim, 1907. Bd. 1. S. 594.

41 Archiv und Bibliothek des Grossherzogl. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim 1779—1839. Leipzig, 1899. Bd. 1. S. 434—437.

ганізаваны аркестр маркграфа Аўгуста Георга ў Раштаце ў 1764 г. складаўся з двух капельмайстраў, сямі спевакоў і 25 музыкантаў. У Бадэн-Дурлях і ў Карлсруэ развіццё аркестраў ішло яшчэ марудней. Калі ў 1764 г. Карл Фрыдрых прыйшоў да ўлады, яму дастаўся ансамбль з шасці чалавек, які з 1747 да 1754 г. вырас да 26, аднак у 1763 г. зноў налічваў толькі 18 чалавек, а ў 1771 г.— 21 музыканта. І толькі аб'яднанне з Бадэн-Бадэнам і ўзмацненне аркестра яго музыкантамі прывяло ў 1772—1775 гг. да павелічэння колькасці да двух капельмайстраў, двух спевакоў і 27 музыкантаў, а ў 1793 г.— да двух капельмайстраў, чатырох спевакоў і амаль 40 музыкантаў[42]. Гэта быў росквіт бадэнскага двара, які, аднак, не дасягнуў максімальнай музычнай велічы Слоніма. У рэшце рэшт, неабходна звярнуць увагу яшчэ на некаторыя звесткі, што маюць адносіны да Вюртэмберга і музычнага двара Карла Яўгена, які дасягнуў бліскучага развіцця і стаў знакамітым, дзякуючы шматгадовай дзейнасці Хольцбаўэра і асабліва Джомеліса. На 1 лютага 1745 г. штутгарцкі аркестр складаўся з 31 інструменталіста, 10 вакалістаў і двух вучняў. У пазнейшы час гэты склад не спазнаў значных зменаў, і толькі ў 1772—1773 гг. ён намнога паменшыўся з-за вымушанай эканоміі сродкаў. У штутгарцкім ансамблі таксама неабходна адзначыць значны ўдзел музыкантаў, якія наймаліся з ваенных капэлаў, пра што нам ужо вядома з практыкі іншых нямецкіх музычных цэнтраў і Слоніма[43].

---

42 Ludwig Schiedermair. Die Oper an den Badischen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Jg. 14. Leipzig, 1912—1913. S. 201, 441—447, 510, 527.

43 Р. Краўс. Названы твор. С. 39. Аўтар свядома адмовіўся ад параўнання слонімскага аркестра і мясцовага тэатра з падобнымі ансамблямі на тэрыторыі Расіі. Хаця музычныя ўстановы царскай імперыі, несумненна, гралі значную ролю і карысталіся вялікім мастацкім поспехам, аднак іх гісторыя засноўваецца на зусім іншых прынцыпах, чым у Рэчы Паспалітай і заходнееўрапейскіх краінах. Аснову музычнага жыцця ў Расіі ў другой палове XVIII і першай палове XIX стагоддзя складалі ансамблі, сфарміраваныя выключна з прыгонных, якія з цяжкасцю і з вялікімі стратамі часу навучаліся нават чыста механічнай ігры (напрыклад, капэлы для ігры на ражках). Прыгонныя аркестры і прыгонныя оперныя трупы, як і прыгонныя мануфактуры, сталі выключнымі формамі позняга рускага феадалізму і выходзілі з ідэй, чужародных заходняй культуры. А таму гэтыя ансамблі з прычыны іх сацыяльнага характару, а часам і нечалавечых абставін іх утварэння, не могуць параўноўвацца з заходнееўрапейскімі ансамблямі, якія засноўваліся галоўным чынам на прынцыпах кантрактнай заработнай платы. Аднак неабходна адзначыць, што ў апошняй чвэрці XVIII стагоддзя ў Расіі было больш за 30 прыватных оперных

Падобна музычным ансамблям, пры двары гетмана развіваўся і балет. Ён упершыню ўзнік у сярэдзіне 1777 г. Танцоры балета з чэрвеня месяца ўпершыню былі ўключаны ў спіс на атрыманне зарплаты. Гэты ансамбль складаўся спярша з чатырох мужчын і чатырох жанчын, якіх называлі «балетнымі юнакамі і балетнымі дзяўчатамі». Кіраваў ім Ноак. Сярод танцоўшчыкаў сустракаем і дзяцей прыдворных музыкантаў (дзяўчаты Будзевіч і Заблоцкія)[44]. Такі невялікі балет хутка здаўся недастатковым, а таму неўзабаве ў Слоніме ўзнікла балетная школа. Яна была заснавана ў 1781 г. і існавала, мабыць, не менш чым да 1792 г., калі, напэўна, з усім музычным дваром перасялілася ў Целяханы. Спачатку школай кіраваў названы вышэй нямецкі балетмайстар Ноак, якому мы павінны быць ўдзячныя за добрасумленную фінансавую справаздачу пра выдаткі, затрачаныя ў 1781—1782 гг. на вучняў[45]. З яе відаць, што акрамя адзення, якое было досыць прыстойным (гэта вынікае з апісання выкарыстаных для яго тканін), для іх куплялі як туалетныя рэчы — пудру і памаду (кожны месяц заказвалася адпаведная партыя тавараў на суму ў восем злотых), грабяні са слановай косці, шпількі для косаў, так і паперу і пісьмовыя прылады. У нейкай ступені гэта сведчыла і пра пэўную агульную адукацыю, якая давалася пры навучанні танцам[46]. Балетная школа мела ўласнага

тэатраў, якія карысталіся аўтарытэтам. Сярод іх адно з першых месцаў належыць тэатру графа Пятра Барысавіча Шарамецьева ў Кускове і Астанкіне пад Масквой, а таксама ансамблю з 300 артыстаў, якім з 1773 г. кіраваў яго сын Мікалай Пятровіч,— гэты калектыў дасягнуў высокага мастацкага ўзроўню, заваяваў сабе вялікую славу. Далей неабходна назваць тэатр графа Варанцова і тэатр П. М. Валконскага, аркестр якога ў поўным складзе быў куплены ў 1796 г. дырэкцыяй царскіх тэатраў. Адукацыя прыгонных, атрыманая часта за мяжою, прывяла да ўзнікнення асобнага пласта так званай прыгоннай інтэлігенцыі, якой прызначалася даволі важная роля ў развіцці Расіі. Акрамя таго, сярод дваранства атрымала распаўсюджанне аматарская музыка, якая дасягнула вяршыняў у выкананні шматлікіх операў. Яе росквіт прыпадае на час царавання Кацярыны II, якая хаця асабіста ставілася да музыкі непрыязна, але тым не менш музычнае жыццё падтрымлівала і такім шляхам многае зрабіла для папулярызацыі музыкі ў краіне. Пра гэта сведчаць шматлікія музыказнаўчыя крыніцы.

44 Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 139.

45 Тамсама.

46 Тамсама. Тут, у дакуменце на нямецкай мове, знаходзім, напрыклад, такія партыі тавараў:

«5 камізэлек для прыслугі, зробленых з хатніх халатаў,
8 штук чырвоных камізэлек,
16 параў панталонаў,

гувернёра, сваю цырульню, сваіх кухарку, прыбіральшчыцу і прачку. Гаспадарку вяла Агнешка Долінгер, якая на ўтрыманне танцоўшчыкаў выдаткоўвала па 16 дукатаў штомесячна (1785), а пазней ужо па 20 дукатаў (1792), прычым у сярэднім на чалавека прыпадала па 16 грошаў штодзённа[47]. Дадаткова, незалежна ад гэтага, аплачваліся свечкі і дровы для кухні, як і асобная швачка для балерын пані Журкевіч[48].

Танцоўшчыкі і танцоўшчыцы жылі ў невялікіх дамах, спецыяльна пабудаваных для іх гетманам. Акрамя таго, у іх былі асобныя залы, прызначаныя для заняткаў[49]. Узрастала і колькасць вучняў слонімскай балетнай школы. У 1785 г. іх было ўжо 18, пасля 1790 г., напэўна, яшчэ больш, таму што выдаткі на «Дэпартамент балетных дзетак» дасягнулі ў 1792 г. вельмі значнай сумы — 41 дукат штомесяц[50].

Акрамя Ноака і яго жонкі, што побач з паненкай Экер пазней выступала ў Слоніме як прыма-балерына, у спісах мы сустракаем яшчэ два прозвішчы — асобаў, арганізацыйна і творча звязаных з мясцовым балетам. Першая з іх — Фелічэ Марыні, пра якога ўжо ішла гаворка вышэй, кампазітар і аўтар балетных твораў — яму, безумоўна, належала агульнае кіраўніцтва слонімскай школай, чаму яскравым доказам служыць варшаўская афіша 1788 г., дзе паведамлялася пра «слонімскіх танцоўшчыкаў са школы пана Марыні»[51]. Відаць, у тым жа годзе ён пакінуў двор гетмана. Другое прозвішча належыць выдатнаму выканаўцу характарных роляў, балетмайстру і педагогу канца XVIII — пачатку XIX стагоддзя Францішку Шлянцоўскаму. У

4 цырульныя грабяні.
2 грабяні са слановай косці кожны па злотаму і 20 грошаў,
1 ножніцы, 4 шпількі,
папера, крэйда, алоўкі,
пудра і памада — 16 злотых,
32 аршыны паўшаўковай стужкі для гарсэтаў»
(ліпень — жнівень 1782).
«8 шпілек для косаў» (верасень — кастрычнік 1782)...
«На лазню — 12 злотых» (студзень 1783).

47 Квітанцыя пані Долінгер ад 14.3.1792 г.— Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 229; Спіс на аплату.— Тамсама. Рук. 139.

48 Журкевіч памерла напачатку мая 1789 г., бо тады каса гетмана выплаціла на яе пахаванне 54 злотых.— Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 536.

49 «Рамонт печаў ганчаром Андрэем Чарыгушовічам (1790):
у зале балерынаў пабудавана 1 печ.
у зале балеруноў — таксама адна печ».— Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 166.

50 Тамсама. Рук. 139.

51 Л. Бярнацкі. Названы твор. Т. 1. С.308.

Слонім ён прыехаў паміж 1785 і 1788 гадамі[52]. Яму, бёз сумнення, можна прыпісаць арганізацыю ансамбля, які за кароткі час заваяваў прыкметную славу. Пра гэта сведчыць такі факт. Калі ў 1784 г., у час прыезду ў Слонім Станіслава Аўгуста, пасля пастаноўкі оперы «Дэзерцір» быў паказаны адзін з балетаў, Нарушэвіч ацаніў яго яшчэ даволі сціпла: «...а балет паказаны так, як яго мог бы выканаць кожны з маладых польскіх ансамбляў для сапраўднага задавальнення Яго Каралеўскай Светласці, усіх гасцей і дзеля весялосці саміх дзяцей...»[53]. Як вынікае з гэтай цытаты, задавальненне караля і гасцей было ў меншай ступені выклікана эстэтычнымі перажываннямі, у большай жа — народжана звычайнай радасцю, якую выклікае кожны прывабна выкананы дзіцячы спектакль.

Праз некалькі ж гадоў дзякуючы намаганням Марыні і асабліва Шлянцоўскага слонімскі балет поўнасцю змяніўся і стаў ансамблем, які ўспрымаўся сур'ёзна і мог паспяхова выступаць на сталічных сцэнах. Напачатку 1788 г. гетман адправіў групу сваіх танцоўшчыкаў у Варшаву для выступлення 14 лютага ў балеце «Рыбакі» і выканання «Па-дэ-кватра»[54]. У сувязі з заўвагай В. Багуслаўскага, дзе гаварылася пра павелічэнне варшаўскага балета «дзякуючы новым танцоўшчыкам, што прыбылі з тэатра Агінскага»[55], гэтае варшаўскае выступленне дало ранейшым даследчыкам падставу для вываду, што ўвесь слонімскі балет пераехаў тады ў Варшаву і што нібыта гетман яго падараваў каралю[56]. Аднак гэта не зусім так. Нельга ўпэўнена сказаць, ці засталася тады частка слонімскіх артыстаў у сталіцы, бо дакладна вядома, што Шлянцоўскі вярнуўся ў горад над Шчарай і што мясцовы балет працягваў развівацца. Сам Шлянцоўскі ў канцы 1788 г. яшчэ раз быў у Варшаве, дзе 13, 15 і 29 лістапада выступаў у балетах Курца «Нежаданае каханне», «Рыбакі», а таксама ў балеце Піка «Іспанская сірата», прычым танцаваў ён галоўным чынам па-дэ-дэ

---

52 Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 139.

53 А. Нарушэвіч. Названы твор. Т. 2. С. 10—13.

54 Л. Бярнацкі. Названы твор. Т. 1. С. 308.

55 В. Багуслаўскі. Названы твор. Т. 1. С. 60; Л. Бярнацкі. Названы твор. Т. 1. С. 394.

56 А. Мілер. Названы твор. С. 47; Ludwik Simon. Dykcjonarz teatrów polskich. Warszawa, 1935. S. 78. У апошняй крыніцы нават сцвярджаецца, што балет перасяліўся ў Варшаву ўжо ў 1785 г.

паводле ўласнай задумы разам з варшаўскай танцоўшчыцай Дарэўскай[57].

Апошнія гастролі слонімскага балета, якія нам вядомы, прыходзяцца на зіму 1790/91 г. Гаворка ідзе пра паездку ў Дубну на папулярныя мясцовыя «кантакты», якія пасля першага падзелу Рэчы Паспалітай праводзіліся там замест шырокавядомых кірмашоў у Львове, цяпер ужо загранічным. Тройчы ў год на некалькі тыдняў Дубна ператваралася ў самае прывабнае месца артыстаў Рэчы Паспалітай. Тады ў яго абедзвюх тэатральных залах выступалі лепшыя музычныя, драматычныя, оперныя і балетныя ансамблі пад гарачыя апладысменты шляхты, што масава збіралася сюды, каб заключыць гандлёвыя пагадненні. Уладальнік Дубны, генерал Міхал Любамірскі, знаўца і аматар музыкі, пільна сачыў за ўзроўнем выступленняў і запрашаў сюды найбольш цікавыя ансамблі на чале з тэатрам В. Багуслаўскага[58]. Пасля 1792 г. гэты часовы росквіт горада закончыўся, а пазнейшае пераясенне «кантактаў» у Кіеў прывяло да заняпаду Дубны.

Зборы слонімскага балета да ад'езду ў Дубну былі даволі складанымі і затратнымі, таму што трэба было шыць касцюмы ажно для 20 яго ўдзельнікаў, абнаўляць бутафорыю і частку дэкарацый. Рыхтавалі касцюмы для балетаў «Мельнік», «Дэзерцір», «Дзікі балет» і «Каралеўскі балет». Афармленне гэтых спектакляў, безумоўна, было справай рук Шлянцоўскага. Касцюмы часткова перашываліся са старых. Толькі кошт працы шаўца Лейбкі складаў 815 злотых, а калі палічыць і выдаткі на набыццё матэрыялаў і працу іншых майстроў, то атрымоўваецца, што толькі на балетныя касцюмы была выдаткавана значная сума ў 3827 злотых і 14 грошаў[59]. Акрамя таго, былі зроблены 22 пары балетных туфляў і для некаторых з іх выкарыстаны «англійскія падэшвы». Для венгерскага танца пашылі

57 Л. Бярнацкі. Названы твор. Т. 1. С. 394.

58 Музычнае і тэатральнае жыццё Дубны канцэнтравалася ў гарадскім і замкавым тэатрах. Спектаклі давалі як аматарскія ансамблі, так і прафесійныя артысты. У 1783 г. В.Багуслаўскі дабіўся тут трыумфу нацыянальнай оперы. З таго часу да 1790 г. ён пастаянна прымаў удзел у «кантрактах». Пазней, асабліва пасля 1792 г., наступае заняпад Дубны і ўзровень спектакляў паніжаецца (А.Мілер. Названы твор. С. 59—60, і іншыя крыніцы).

59 Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 159.— Гл.: Дадатак 2 у гэтай кнізе.

спецыяльны чырвоны абутак[60]. Дакладны спіс танцоўшчыкаў, што пасылаліся са Слоніма ў Дубну, акрэсліць нялёгка, вядома толькі, што акрамя Шлянцоўскага туды ездзілі танцоўшчыцы Кацярына, Настасся, Хрысціна, Юстына, Палюся, Алена і Апалонія, а таксама танцоўшчыкі Тамашак, Францішак, Івашка, Мацей і Ежы[61]. Гастрольную групу ў паездках суправаджаў касцюмер Быкоўскі, які спецыяльна быў запрошаны ў тэатр і адказваў за апратку і рэквізіты[62]. Можна дапусціць, што фактычна ў апошнія гады, як лічыў А. Мілер, балет складаўся з сыноў і дачок сялян. Аднак такое меркаванне ён памылкова адносіў і на ранейшыя балетныя трупы, у якіх пераважалі дзеці музыкантаў з аркестра, што вынікае не толькі з назваў імёнаў, але і паведамлення Нарушэвіча[63].

Роспуск слонімскага аркестра, які, як вядома, адбыўся ў 1792 г., не выклікаў адначасовага распаду балета. Ва ўсякім выпадку балетная школа існавала яшчэ да паловы гэтага года[64], бо вядома, што ў чэрвені

---

60 У рахунках Станіслава Вайніловіча ад 7 снежня 1790 г. згадваюцца англійскія падэшвы для балетных туфляў за шэсць злотых, «шэсць старых скураў для тэатральных патрэбаў на 22 пары балетных туфляў» за 45 злотых; чатыры чырвоныя скуры на абутак для венгерскага танца за 21 злоты (Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 139). Да таго ж часу «кляпальшчык» закончыў работу над балетным абуткам, а таму ў рахунку бляхара Матэвуша Бюхлера (Піхлера) ад 6.11.1781 г. знаходзім такі запіс: «Для балетных танцоўшчыкаў чатыры пары абутку, абцасы і наскі, абабітыя бляхай, за кожную па тры злотых» (Тамсама. Рук. 133).

Раней, чым адправіцца на гастролі ў Дубну, быў таксама аплачаны наступны рахунак:

«Распараджэнне:

Для танцоўшчыцы балета Галены «тур» да танца	3 дукаты,
Шыньён для маладой Апалоніі да балета «Дэзерцір»	3 дукаты,
9 падушак для прычосак	1 дукат.

Па гэтым распараджэнні з касы Яго Вялікасці гетмана Вялікага княства Літоўскага належыць выплаціць сем дукатаў.

Датавана ў Слоніме 1 снежня 1790 г.» (Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 139).

Былі куплены таксама чатыры пары шаўковых мужчынскіх і восем пар шаўковых жаночых панчохаў, тры пары чорных панчохаў з вярблюджай воўны і пяць пар белых баваўняных панчохаў, пяць белых баваўняных начных каўпакоў і тры маскі для арлекіна...

61 Тамсама.

62 Тамсама. Рук. 166.

63 А. Мілер. Названы твор. С. 47; А. Нарушэвіч. Названы твор. Т. 2. С. 9—13. А той факт, што танцоўшчыкі называюцца тут толькі па імёнах, сведчыць, што гаворка ідзе пра сялянскіх дзяцей.

64 Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 139.

частка танцораў пераехала ў Целяханы[65]. Балет існаваў там яшчэ на рубяжы 1795—1796 гг., бо якраз тады былі куплены ў Зэльве «струны для танцоўшчыкаў балета з Целяханаў»[66]. У Слоніме ж заставаўся толькі стары балетмайстар Ноак, які тады арандаваў рыбныя ставы[67]. Акрамя балетмайстра Шлянцоўскага (з мая 1792) толькі адзін з танцоўшчыкаў, «балерун Мацей», знаходзіўся пры двары гетмана ў Варшаве яшчэ ў 1793 г.[68]. Дакладная дата канчатковага роспуску балета нам невядома. Ён наступіў, аднак, ці то перад самай смерцю Агінскага, ці, магчыма, яшчэ пазней, у сувязі з агульным урэгуляваннем спадчынных інтарэсаў. У той жа час у спадчынных актах няма аніякіх згадак пра якія-небудзь фінансавыя прэтэнзіі з боку танцоўшчыкаў да «шкатулкі» гетмана, што робіць апошняе меркаванне малаверагодным. Ёсць усе падставы лічыць, што балет не існаваў ужо ў 1800 г., годзе смерці Агінскага.

Слонімская балетная школа была не адзінай установай такога тыпу ў тагачаснай Рэчы Паспалітай. Адна з самых цікавых падобных структур знаходзілася ў Нясвіжы. Там існавала навучальная ўстанова, якая рэгулярна функцыяніравала і мела ўласныя сродкі («балетны скарб»), залы для трэніроўкі, сваіх настаўнікаў. Яе кіраўнік пан Дюпрэ быў прыняты на работу ў 1756 г., каб «дзяцей і ўсіх асобаў», накіроўваемых яму для выхавання, «навучаць балетнаму майстэрству». Яму падпарадкоўваўся дапаможны персанал (гувернанты, лакеі)[69]. На склад вучняў (аналагічна слонімскаму балету на першай фазе яго развіцця) пралівае пэўнае святло заўвага аб прабыванні ў 1759 г. у Нясвіжы курляндскага герцага. Апошні ўбачыў там балетную трупу, сфарміраваную «з дзяцей княжацкіх артыстаў», гэта значыць трупу, якая складалася галоўным чынам з дзяцей прыдворных артыстаў і музыкантаў[70]. Падобную ж добра арганізаваную балетную школу пад кіраўніцтвам балетмайстра Ф. Г. Ледоу ўтрымліваў у Гродне вялікі літоўскі скарбнік

---

65 «Фурману за чатырох коней для перавозкі артыстак балета са Слоніма ў Целяханы 72 злотых і для шасці балерынаў на дарогу 48 злотых. Дастаўлена ў Слоніме, 19 чэрвеня 1792 г.» — Тамсама. Рук. 229.

66 Тамсама. Рук. 251.

67 Тамсама.

68 «На варшаўскі рахунак балеруна Мацея (люты 1793 г.) 18 злотых».— Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 229.

69 А. Мілер. Названы твор. С. 43.

70 Тамсама. С. 38.

Тызенгаўз. Яна складалася з дзяцей яго прыгонных сялян. Пасля банкруцтва скарбніка школа была перакедзена ў Варшаву і стала зародкам каралеўскага балета[71]. Да гэтых здаўна вядомых школаў прымыкае цяпер і слонімская, якая не ўступае ім як па колькасці вучняў, так і па кваліфікацыі настаўнікаў. Пра тое ж сведчыць і параўнанне колькаснага складу слонімскага балета, які ўключаў больш як 20 асобаў, з каралеўскім балетам у Варшаве, які ніколі не налічваў больш 20—25 танцоўшчыкаў[72], ці з прыдворным балетам Браніцкага ў Беластоку, які пры ўсёй важнасці гэтай сцэны дасягаў толькі 12 выканаўцаў[73]. Усё гэта, натуральна, адбывалася ў эпоху, якая ў вышэйшай ступені шанавала харэаграфічнае мастацтва — ад узроўню балета залежаў часта лёс усяго спектакля. Нельга забываць, што вялікім аматарам балета быў сам Станіслаў Аўгуст... З гэтага пункту гледжання слонімскаму балету цалкам належыць першаступенная роля, бо ён вытрымоўваў параўнанне з каралеўскім, удвая мацнейшым, чым беластоцкі, пасляхова спаборнічаў з ім на сцэнах Варшавы і Дубны.

Карысным будзе таксама параўнаць слонімскі балет з аналагічнымі калектывамі замежных культурных цэнтраў. Так, «сядзіба музаў» Карла Яўгена Вюртэмбергскага, які карыстаўся вельмі заслужанай рэпутацыяй, мела ў сваім складзе ў 1758 г. балетную трупу ўсяго з 31 асобы, сярод якіх было восем статыстаў. Потым на кароткі час, калі прыйшлі такія выканаўцы, як Новерэ, Вестрыс і Пік, яна вырасла да сямі салістаў і 44 статыстаў, аднак ужо ў 1767 г. у сувязі з фінансавымі цяжкасцямі паменшылася на дзесятак асобаў. Таксама і тут, падобна як у Рэчы Паспалітай, пад націскам фінансавых абставін узнікла ідэя рыхтаваць уласны танны персанал з сялянскіх дзяцей. Заснаваная ж у Людвігсбургу балетная школа была меншай, чым слонімская. Там вучыліся толькі 10 хлопчыкаў і 10 дзяўчынак, падобна як і ў Рэчы Паспалітай — галоўным чынам дзеці артыстаў сцэны. Пазней, у 1774 г., школа была ператворана ў вышэйшую музычную школу з балетным аддзяленнем

71 Taniec. Mon. zbiorowa pod red. Mateusza Glińskiego. Warszawa. 1930. T. 1. S. 46; Ю. Райс. Названы твор. С. 83.

72 Ст. Дамброўскі. Названы твор. С. 15.

73 Тамсама. Паведамлялася, што беластоцкі балет складаўся з 10 танцоўшчыц і танцоўшчыкаў...

і дала выдатныя вынікі[74]. Як бачым, Слонім не мае падставы баяцца параўнання нават з Вюртэмбергам.

Балетнай школай, аднак, ні ў якім выпадку не вычэрпвалася педагагічная дзейнасць, што вялася пры двары Агінскага. Адзнакаў уласнай музычнай адукацыі, якія можна было назіраць у Слоніме, хапае дастаткова для супастаўлення яго з іншымі мясцовымі ці замежнымі дварамі. У першую чаргу тут хацелася б назваць Ружаны Сапегаў з музычнай і опернай школамі, дзе паспяхова вучыліся дзеці прыгонных[75], затым неабходна прыгадаць Гродна пад уладай Тызенгаўза і Нясвіж[76] і нарэшце асабліва прывабную, але вельмі малавядомую музычную школу, нібыта заснаваную пляменнікам караля, вялікім скарбнікам князем Станіславам Панятоўскім. Як відаць, у ёй выкладаліся інструментальная музыка і спевы, а таленавітыя вучні для працягу навучання адсылаліся ў Італію. У сувязі з велізарнымі выдаткамі на гэтую справу, якія складалі штогод ад 5000 да 6000 дукатаў, Панятоўскі вымушаны быў сваю школу неўзабаве закрыць[77]. Аматары ж музыкі, якія мелі невялікія ўласныя ансамблі, але не былі ў стане арганізаваць уласнае навучанне і ў той жа час не хацелі задавальняцца звычайнымі настаўнікамі, што вандравалі ад палаца да палаца, як Краска ці Заньчык[78], адсылалі, між іншым масава, сваіх музыкантаў на вучобу за мяжу. Напрыклад, далёка не самы заможны жмудскі землеўладальнік Ігнат Пілсудскі ў 1798 г. паслаў за мяжу пяць музыкантаў[79]. Трэба тут таксама згадаць, што план заснавання ў 1823 г. пры Крамянецкім ліцэі музычнай кансерваторыі, што пацярпеў фіяска з-за супраціўлення царскага ўрада, зыходзіў ад скрыпача-аматара Рышчэўскага, багатага памешчыка і маршалка валынскай шляхты[80].

Музычна-педагагічная дзейнасць у Слоніме была перш за ўсё скіравана на падрыхтоўку артыстаў для ўласных патрэбаў. Доказам таму можа служыць вышэй працытаваны ліст гетмана да Караля Радзівіла («Пане

74 Р. Краўс. Названы твор. С. 61—63, 76.

75 З. Яхімецкі. Названы твор. С. 102; У. Гурскі. Названы твор. С. 475.

76 Ю. Райс. Названы твор. С. 83; А. Мілер. Названы твор. С. 38.

77 У. Гурскі. Названы твор. С. 546; Sylwetki portretowe z czasów Stanisława Augusta. Lwów, 1923. S. 81.

78 У. Гурскі. Названы твор. С. 436.

79 А. Мілер. Названы твор. С. 160.

80 А. Савінскі. Названы твор. С. 328.

каханку») пра вяртанне Райскага. Гетман абгрунтаваў у ім неабходнасць шматгадовага навучання на падставе метадаў, якія ён указаў свайму аркестру[81]. Важна, што спевакам тут выкладалі італьянскую мову. У той жа час можна адшукаць і сляды педагагічнай дзейнасці, што выходзіла за вузкія межы ўласных патрэбаў. Пагадненне, заключанае з цымбалістам Дамінікам Грабэнбаўэрам, ускладвала на яго абавязак «арганізаваць для некаторых асобаў школу пільнага навучання ігры на клавікордзе»[82]. Такім чынам, гэта адзін з яркіх прыкладаў спецыяльнай арганізацыі навучання такой ігры. На жаль, да нас не дайшлі іншыя пагадненні, якія маглі б даць падобныя доказы пра навучанне ігры на іншых музычных інструментах. Акрамя таго, гетман фінансаваў і вучобу за мяжой — як уласных прыдворных музыкантаў, так і артыстаў, якіх ён вылучаў ці падтрымліваў. Лічыцца (з вялікай доляй верагоднасці), што якраз ён паслаў маладога Аўгуста Фрыдэрыка Дураноўскага ў Парыж для вучобы ў Віёцці[83]. Магчыма, гетман накіраваў таксама Будзевіча да Гайдна, таму што ў пазнейшыя гады ў Тучыне Будзевіч выдаваў сябе за вучня аўтара «Стварэння»[84].

Пералічаныя спробы арганізаваць музычную адукацыю ў Слоніме могуць здацца вельмі сціплымі пры параўнанні іх з вопытам ужо памянутай вышэйшай музычнай школы ў Штутгарце і аналагічнай ёй «Школы для паненак» («Ecole des demoiselles»), якая рыхтавала музычна-вакальнае папаўненне для Вюртэмберга[85]. Аднак нельга забываць, што гэта быў у Германіі выключны выпадак, бо тады ж, у 1778 г., не быў ажыццёўлены план капельмайстра Г. Е. Фоглера, які прадугледжваў заснаванне школы вакальнай музыкі ў Мангайме, каб захаваць там оперу. Праект Окгарта, які ўзнік у 1797 г., прадугледжваў стварэнне школы драматычных і оперных артыстаў усяго для чатырох хлопчыкаў і трох дзяўчынак. Па задуме яна павінна была стаць установай, якая выклікала б зайздрасць да Мангайма ў іншых нямецкіх тэатраў[86]. Але і гэты праект не быў ажыццёўлены.

81 Галоўны архіў старажытных актаў у Варшаве. Фонд Радзівілаў, ч. V. Ліст М. К. Агінскага ад 28.12.1780.

82 Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 270.

83 Граўве. Названы твор. Т. 2. С. 818.

84 А. Савінскі. Названы твор. С. 45.

85 Р. Краўс. Названы твор. С. 64, 72—75.

86 Archiv und Bibliothek des Grossherzogl. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim 1779—1839. Leipzig, 1899. Bd. 1. S. 268.

У той час як гісторыя слонімскіх музычнага і балетнага ансамбляў паддаецца даследаванню параўнальна лёгка, значна цяжэй, ці на самай справе амаль немагчыма, апісаць гісторыю і персанальны склад драматычнага ансамбля. Ён, магчыма, узнік каля 1770 г., каб пазней, пасля перапынку, выкліканага адсутнасцю гетмана, зноў расквітнець пасля 1775 г., у 1780 г. дасягнуць апагею (у адпаведнасці са сцвярджэннем Мілера) і быць распушчаным у 1788 г. Указаная вышэй звычка запісваць музыкантаў, оперных і драматычных акцёраў разам, не ўнікаючы дэталёва ў іх асаблівасці, не дазваляе са спісаў музыкантаў вылучыць акцёраў. Лягчэй зрабіць гэта з жанчынамі, якія пераважна (пра гэта сведчаць пагадненні з Ганнай Давія і Евай Грабэнбаўэр) прымаліся на працу адначасова акторкамі і спявачкамі[87]. Такое спалучэнне адпавядала, пэўна, жанру тагачаснай оперы, або, хутчэй, камічнай оперы, якая нагадвала вадэвіль ці нават звычайную п'есу з устаўленымі арыямі. Добра зразумеў гэтую асаблівасць тагачасных п'есаў М. Матушэвіч, калі ён у сваім дзённіку, знаходзячыся ў 1755 г. у Слуцку, запісаў, што «была пастаўлена вельмі прыгожая камедыя, яна ж аперэта, таму што яе спявалі і даволі доўга»[88].

Акрамя акцёрскага персаналу слонімскі тэатр меў таксама абслугу, можа, занадта вялікую. У час свайго найбольшага росквіту ў 1780 г. акрамя некалькіх дэкаратараў у тэатры працаваў яшчэ і згаданы ўжо механік па прозвішчу Боі. Ён атрымліваў высокі месячны заробак у шэсць дукатаў і, наколькі нам вядома, быў своеасаблівым тэхнічным дырэктарам і памочнікам рэжысёра. У спісах указаны таксама кравец і цырульнік, Сакальніцкі і Жукоўскі (такой раскошы не мог дазволіць сабе нават мангаймскі тэатр), затым суфлёр Дашкевіч, асобны цясляр, швейцар і два прыбіральшчыкі, Васіль і Ігнат, якія даглядалі паркетныя падлогі ў ложах і ўсім тэатры[89]. Акрамя іх тут працавалі, праўда ў іншы час, гардэробшчыкі Даманскі

87 Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 139.

88 М. Матушэвіч. Названы твор. Т. 1. С. 141.

89 Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 139.

Енджэй Кітовіч (Названы твор. С. 335) звяртае асаблівую ўвагу на новую вялікую раскошу, вядомую толькі ў буйных і багатых рэзідэнцыях,— націранне парафінам паркетных падлогаў. Гэта праліваe дадатковае святло на стан абсталявання і тэхнічнага абслугоўвання слонімскага тэатра. Такой жа незвычайнай з'явай былі тады і асобныя тэатральныя цырульні ў прыватных тэатрах. Невядомы яны, напрыклад, нават такому праслаўленаму тэатру, як мангаймскі...

і Быкоўскі (такая пасада ў Мангайме была невядома), а таксама піратэхнік і майстар па феерверках К. Г. Ваксмунд[90]. Гэты персанал да 1785 г. ці крыху пазней быў моцна скарочаны, або яму была даручана іншая работа, а ў 1788—1792 гг. у сувязі з роспускам тэатра канчаткова звольнены.

У нас няма падрабязных звестак пра касцюмы слонімскага тэатра — акрамя ўжо згаданага набору балетных касцюмаў, падрыхтаваных для гастрольнай паездкі ў Дубну. Аднак можна меркаваць, што мелася шмат касцюмаў, таму што слонімскі інвентар 1797 г. дае нам наступныя звесткі: «Рэшткі тэатральнага гардэроба, якія засталіся ад распрадажы пад кіраўніцтвам пана Лебеля, камісара слонімскіх маёнткаў, будуць перададзены пры апецы наглядчыка замка Пелікана ў далейшае распараджэнне Яго Светласці гетмана»[91]. Нават пасля распрадажы часткі касцюмаў, якія былі куплены ці то нейкім суседнім прыватным тэатрам, ці то тэатрамі ў Гродне і Вільні, якія знаходзіліся тады ў стадыі станаўлення, ад іх засталося яшчэ так многа, што Пелікан даў указанне: «Астатнія касцюмы неабходна скласці ў мяшкі, перасыпаць хмелем і сасновым пілавіннем ды кожны мяшок пазначыць літарамі М. А. і апячатаць»[92]. Далейшы лёс гэтых касцюмаў нам невядомы.

Акрамя тэатральнага гардэроба ў Слоніме было яшчэ адно памяшканне для касцюмаў, менавіта для так званага «маскараднага адзення», якое прызначалася для баляў-маскарадаў і захоўвалася ў «Кавярні». Інвентар яго за 1796 г. наступны:

«Рознае адзенне для арлекіна і іншыя мужчынскія рэчы — 77.

Адзенне для арлекіна і розныя належнасці жаночага туалета — 59.

Дробныя рэчы з шалікамі для сурдутаў і жупаноў, колькасцю — 29.

Шапкі, капюшоны, капелюшы, колькасцю — 33»[93].

---

90 Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 139; К. Зомэрфельд. Названы твор. С. 148. Такое значнае павелічэнне дапаможнага персаналу ў Слоніме тлумачыцца задачамі тэатра, якому належала стаць вельмі значным мастацкім цэнтрам. Адсюль і шматлікі персанал, без якога, напрыклад, абыходзіўся Мангайм.

91 Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 385.

92 Тамсама.

93 Інвентар мэблі і рознага абсталявання, якое знаходзілася ў слонімскім палацы, складзены 10 чэрвеня 1796 г.— Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 387.

Кавярні, адчыненыя гетманам ва ўсіх яго маёнтках (у Слоніме з 1765 г., Нябораве каля 1770 г., у Галенаве каля 1793 г.), былі адносна невялікімі збудаваннямі, але выдатна змайстраванымі і абсталяванымі. Яны служылі адначасова рэстаранамі і казіно для прыдворнай абслугі і артыстаў[94]. Там адбываліся таксама балі-маскарады — новаўвядзенне другой паловы XVIII стагоддзя, якое было скіравана на дэмакратызацыю і абаранялася юрысдыкцыяй маршалка[95]. Мяркуючы па колькасці касцюмаў для мужчын і жанчын, гэтыя балі карысталіся ў Слоніме, вядомым сваёй гуманістычнай атмасферай у духу ідэй Асветніцтва, вялікай папулярнасцю.

Кавярням належала і іншая важная роля. Якраз яны служылі для сталавання большасці акцёраў, асабліва нежанатых. Тут у часы фінансавых цяжкасцяў, якія былі даволі частымі з-за нерэгулярнай выплаты заробкаў, яны атрымоўвалі крэдыты. Пагашэнне даўгоў, якія часам перавышалі 180 злотых, суму на той час вельмі значную, рэгулявалася за кошт адлічэнняў з заробку[96].

У сувязі са сказаным вышэй узнікае, аднак, пытанне: атрымоўвалі артысты, што служылі пры двары гетмана Агінскага, добры заробак ці дрэнны? Быў гетман шчодрым ў дачыненні да сваіх музыкантаў ці скупым? Аплата за адну і тую ж работу была тут такой, як у іншых цэнтрах мастацтваў, ці большай?

Як вядома, заробкі слонімскіх акцёраў складалі ў месяц ад 18 злотых да 14 дукатаў, у сярэднім па

---

94 Першая слонімская «Кавярня» («Кафенхаўс») існавала ўжо ў 1765 г. У 1780 г. быў, аднак, для яе пабудаваны новы будынак «з двума паверхамі, згодна з праектам, падпісаным мною», як адзначыў гетман у кантракце ад 21.10.1779 г. Гэта быў сапраўды шыкоўны цагляны будынак, аздоблены ўнутры шаўковымі шпалерамі і гравюрамі па медзі. Посуд тут быў фаянсавы варшаўскай вытворчасці (Бельведэр). Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 387... Падобная кавярня існавала і ў Свіслачы — радавым маёнтку Тышкевічаў.— Гл.: А. Мілер. Названы твор. С. 62...

95 Як сцвярджае Е. Кітовіч, першыя балі-маскарады, празваныя «рэдутамі», сталі праводзіцца ў Варшаве ў сярэдзіне праўлення Аўгуста III. Госці прыходзілі на баль у масках і захоўвалі інкогніта. Учыненая тут зняважа асобы, калі яна нават была «простага саслоўя», каралася судом маршалка.

96 Сярод тых, хто на 24.6.1782 г. быў даўжніком слонімскай «Кавярні», сустракаюцца такія прозвішчы і сумы: Жукоўскі — 121 злоты 15 грошаў, Кароль Геберле — 117 злотых 22 грошы, Паўлі — 188 злотых пяць грошаў, Фляйшман — 132 злотых 19 грошаў, Касоўскі — 116 злотых 10 грошаў.— Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 139.

тры — шэсць, а ў высокааплатных віртуозаў па 10—12 дукатаў. Але былі заробкі і вышэй чым 15 дукатаў. Напрыклад, Шлянцоўскі атрымліваў у месяц нават па 25 дукатаў. Некаторыя звесткі, карысныя для параўнання, знаходзім мы ў адпаведных дакументальных запісах з Нясвіжа. Так, арфіст там у 1758—1759 гг., у часы самага высокага курса грошай, атрымліваў усяго 150 злотых у год, у той час як балетмайстар Дзюпрэ — 170 дукатаў у год, ці каля 14 дукатаў у месяц, а крыху пазней знакаміты танцмайстар Аліўе — 300 дукатаў у год — якраз столькі ж, колькі і Шлянцоўскі[97]. Такім чынам, тут выразна бачна эквівалентная адпаведнасць у параўнанні са Слонімам: музыканты-інструментальшчыкі класіфікаваліся значна ніжэй, чым майстры танцаў, якія тады асабліва цаніліся і высока аплачваліся. У цэлым заробкі ўтрымліваліся на блізкім узроўні, хаця музыканты ў Слоніме аплачваліся значна лепш, чым у Нясвіжы. Аркестр Станіслава Аўгуста, які ў 1782 г. складаўся з 29 музыкантаў, абыходзіўся каралю ў 2000 дукатаў штогод. Адсюль на асобу прыпадала ў сярэднім каля 5,5 дуката ў месяц[98]. І тут атрымліваўся такі ж узровень аплаты, нягледзячы на сталічны і прыдворны характар каралеўскага ансамбля, тым больш, што складаўся ён з чужаземцаў, якія звычайна аплачваліся лепш. Таму заробкі слонімскіх музыкантаў можна лічыць вельмі высокімі. Гэта стане асабліва пераканаўчым, калі мы аплату слонімскіх музыкантаў параўнаем з той, якую ў той самы час атрымлівалі музыканты Кракаўскага касцёла Святой Марыі, першай у горадзе і надзвычай багатай святыні, якая, праўда, тады ўжо вельмі заняпала. Так, у 1790 г. арганіст Гаранчкевіч зарабляў толькі 15 злотых у месяц, г. зн. меней аднаго дуката[99], рэгент хору Мірэцкі таксама 15 злотых, скрыпачы, уключаючы першага скрыпача Сасніцкага,і таго менш — толькі па 10 злотых кожны, столькі ж і спевакі, тэнар Грыбоўскі і альт Малікоўскі. Іншыя ж артысты атрымоўвалі толькі па шэсць злотых. У наступным годзе даходы крыху павысіліся: як арганіст Мірэцкі пачаў атрымліваць 24 злотых, Сасніцкі як «скрыпач-віртуоз» — 15 злотых, іншыя — па 10 злотых кожны[100]. Неабходна, аднак,

---

97 А. Мілер. Названы твор. С. 39.

98 А. Цеханавецкі. Названы твор. С. 7.

99 Адзін дукат адпавядаў прыблізна 17 польскім злотым.

100 Ruch Muzyczny. Warszawa, 1859. Nr. 31. S. 271.

падкрэсліць, што ў Кракаве самая высокая аплата ў асноўным не перасягала 18 злотых у месяц і што лепшыя музыканты атрымлівалі там па 15, а слабейшыя па 12 і нават па 10 злотых[101]. Калі ж зрабіць параўнанне з музыкантамі замежных двароў, напрыклад, з ужо названай бадэнскай рэзідэнцыяй, дзе гадавы даход у спевакоў вагаўся ад 110 да 450 гульдэнаў[102], ці аркестрам князя Оцінген-Валерштайна, дзе музыканты атрымлівалі ў год ад 150 да 200 гульдэнаў[103], дык слонімскія заробкі акажуцца вельмі прыстойнымі.

Такім чынам, мы паказалі, якія значныя сумы выдаткоўваў гетман Агінскі на музыку, оперу і балет у Слоніме. Гэтыя сумы складаліся галоўным чынам з акладаў, што сведчыла пра яго добрасардэчныя адносіны да артыстаў свайго двара, пра яго здольнасць ацаніць іх уласную годнасць і яго імкненне стварыць ім нармальныя, больш таго, спрыяльныя ўмовы жыцця. Калі заробкі знакамітага архітэктара Цуга, які тады ж ад княгіні-маршалкавай Любамірскай атрымліваў месячную плату ў дзевяць дукатаў[104], параўнаць з заробкамі слонімскіх музыкантаў, то мы зразумеем не толькі, якім чынам, дзякуючы такім выдаткам і спагадліваму мастацкаму кіраўніцтву, Слонім змог узняцца да ролі музычнага цэнтра першаступеннай важнасці, але і тое, чаму музыканты так былі адданыя гетману, чаму яны, як вядома з аднаго дакумента, развітваліся з ім «з боллю ў сэрцы, бо пакідалі такога добрага пана, як граф Агінскі»[105].

---

101 Тамсама. 1860. № 40. С. 646.

102 Л. Шыдэрмайэр. Названы твор. Т. 14. 1912—1913. С. 510.

103 Ludwig Schiedermair. Die Blütezeit der Oettingen-Wallersteinschen Hofkapelle.— Тамсама. Т. 9. 1907—1908. С. 93.

104 Галоўны архіў старажытных актаў у Варшаве. Ланьцуцкі фонд. Гэтае паведамленне атрымана мной дзякуючы прыязнасці магістра філасофіі пані Бажэны Машкоўскай.

105 Квітанцыя Фелічэ Марыні ад 11.4.1788.— Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 122.

5. МУЗЫЧНЫЯ ІНСТРУМЕНТЫ І РЭПЕРТУАР

Застаецца нам яшчэ разгледзець пытанне пра колькасць і якасць музычных інструментаў, якія належалі слонімскаму аркестру, яго рэпертуар, а таксама рэпертуары опернага і драматычнага ансамбляў. Асновай для такога разгляду могуць служыць інвентарныя спісы, складзеныя пасля смерці гетмана па жаданні яго нашчадкаў, асабліва: «Інвентар мэблі і рознай іншай маёмасці, што знаходзіцца ў замку Галенаве... падрыхтаваны 23 ліпеня 1801 года in Fundo». У яго ўключаны таксама «Інвентарны спіс інструментаў і музычных твораў»[1], які і падаецца ніжэй[2]:

1. Квартвіола са смычком і суконным чахлом	20	—	пані Гофман	23	—
2. Квартвіола са смычком і суконным чахлом	12	—	пан Бойі	16	04
3. Басэтля Амаці ў футляры[3]	90	—	пан Людвік	90	04
4. Басэтля невядомага паходжання ў футляры	30	—			
5. Басэтля Себасціяна Раўха з Вроцлава ў футляры[4]	8	—	пан Кінтляйн	6	—
6. Басэтля Яна Ланге з Амстэрдама з футлярам[5]	80	—	пан Лезер	81	—

1 Бібліятэка ПАН у Кракаве. Рук. 344. Інвентарны спіс быў складзены на польскай мове.

2 Звесткі ў інвентарным спісе размешчаны наступным чынам: першая лічба — паслядоўная нумарацыя, затым ідзе апісанне прадмета, трэці слупок — кошт яго ў злотых і грошах, чацвёрты — прозвішча пакупніка і апошні, пяты,— грошы, за якія ён быў прададзены.

Сярод пакупнікоў музычных інструментаў і партытур сустракаюцца прозвішчы музыкантаў, звязаных з дваром гетмана (Бойі, Дамбковіч, Ружычка), а таксама сваякоў гетмана (Плятэр, Вяльгорскі). Іншыя пакупнікі — гэта, безумоўна, купцы ці гандляры, магчыма, музыканты.

3 Не высветлена, пра каго з членаў роду вялікага крамонца, знакамітых майстроў скрыпкі, ідзе тут гаворка: Андрэа (1520—1578), Антоніё (1550—1638), Джыралама (1551—1635), Нікола (1596—1684), Джыралама (1649—1749) ці, нарэшце, пра якога менш знакамітага Амаці.

4 Вроцлаўскі майстар скрыпкі, які працаваў у 1730—1779 гг.— Гл.: Franz Farga. Geigen und Geiger. Zürich. 1940. S. 137.

5 Малавядомы амстэрдамскі скрыпічны майстар.

7. Два альты невядомага паходжання ў скрыначках	18	—	пан Бойі	12	04
8. Два альты Амаці ў скрыначках[6]	200	—	пан Кандзінскі	200	05
9. Басэтля Кароля фон Таноні з Бенона са спадчыны Яго высокасці Вялікага скарбніка[7]	80	—	пан Баярскі	82	—
10. Скрыпка Штальмайстара з Лейпцыга[8]	2	—	пан Кіндляйн	1	11
11. Скрыпка Раўха, пашкоджаная[9]	3	—	пан Бойі	—	16
12. Скрыпка Клоца з Мітвальгіі[10]	4	—	Вернік	1	17
13. Скрыпка Якуба Штайнера з Насаў у футляры[11]	5	—	пан Бойі	5	13
14. Скрыпка Яна Фогля[12]	1	—	яўрэй Давід	1	12
15. Скрыпка Антона Штаркмана[13]	2	—	яўрэй Давід	2	01
16. Скрыпка Антона Штаркмана	2	—	Тшцінскі	2	13
17. Скрыпка невядомага паходжання, новая	10	—	пан Пятроўскі	4	13
18. Скрыпка Ёгана Каспара Гіблера[14]	1	—	пан Паўлоўскі	1	03

6 Гл. спасылку 3.

7 Карл Таноні, знакаміты балонскі скрыпічны майстар, які працаваў на рубяжы XVII—XVIII стст.— Гл.: В. Лютгендорф. Названы твор. Т. 2. С. 887. Упамінанне, што інструмент раней належаў «Яго высокасці Вялікаму скарбніку», відаць, не адносіцца да Міхала Клеафаса Агінскага (хаця гэтую магчымасць нельга поўнасцю выключаць), а, хутчэй за ўсё, тычыцца зяця гетмана Міхала Брастоўскага, Вялікага скарбніка літоўскага (пераемніка Тызенгаўза), які памёр 3.5.1784.— Гл.: Т. Жыхлінскі. Названы твор. Т 3. С. 19.

8 Малавядомы лейпцыгскі скрыпічны майстар.

9 Гл. сп. 4.

10 Несумненна, гэта Маціяс Клоц (1656—1743), заснавальнік роду скрыпічных майстроў у Мітэнвальдзе, які да канца XVIII ст. выраблялў смычковыя інструменты.— Гл.: Ф. Фарга. Названы твор. С. 128; В. Лютгендорф. Названы твор. Т. 2. С. 437.

11 Якаб Штайнер нарадзіўся 14.6.1621 г., памёр у 1683 г., заснавальнік нямецкай вытворчасці скрыпак, зрабіў шмат цудоўных інструментаў, якія прыраўноўваюцца да вырабаў крамонскіх майстроў скрыпкі.— Гл.: Ф. Фарга. Названы твор. С. 114—124; В. Лютгендорф. Названы твор. Т. 2. С. 799.

12 Ханс Фогель — нюрнбергскі майстар скрыпкі. Працаваў у другой палове XVII ст. Яго інструменты сустракаюцца рэдка. Або, магчыма, Еган Хрысціян Фогль, скрыпічны майстар з Элендорфа канца XVII ст.?

13 Адзін з малавядомых скрыпічных майстроў.

14 Відаць, тая ж асоба, што і Ёган Каспар Гёблер, вроцлаўскі майстар сярэдзіны XVIII ст. Яго «альтавая скрыпка» 1755 г., набытая за 100 дукатаў, была ўласнасцю Асалінскіх.— Гл.: А. Цеханавецкі. Названы твор. С. 23; В. Лютгендорф. Названы твор. С. 248.

19. Квартскрыпка Якуба Штайнера ў футляры для скрыпкі	5	—	*Керынг*	3	07
20. Скрыпка Клоца	12	—	пан Пятроўскі	8	01
21. Скрыпка Загера, француза[15]	15	—	пан Пятроўскі	8	01
22. Скрыпка невядомага паходжання з чатырма смычкамі ў футляры	6	—	Якуб Тродзі	1	08
Футляр для чатырох скрыпак, стары	4	—	пан Пятроўскі	1	13
23. Скрыпка невядомага паходжання ў футляры	6	—	пан Тамашэўскі	4	20
24. Скрыпка Іосіфа Клоца са смычком і футлярам[16]	7	12	пан Вернер	5	03
25. Басавая лютня ці тэорба ў скрыначцы	15	—	пан Валоскі	13	01
26. Басавая лютня ці вялікая тэорба ў скрыначцы	10	—	пан Гофман	7	01
27. Дзве валторны ў скрыначках, старыя	10	—	яўрэй Ошар	6	22
28. Два габоі з сярэбранымі наканечнікамі	9	—	пан Лінгенталь	8	10
29. Два габоі ў футлярах	12		Яго высокасць Вяльгорскі	12	04
30. Дзве трубы з шарсцяным шнурком	—	16	яўрэй Ошар		
31. Дзве трубы з шарсцяным шнурком	4	—	яўрэй Ошар	1	14
32. Дзве трубы без шнура ў скрыначцы	—	16	яўрэй Хаім	—	13
33. Два кларнеты з літарамі «Б»[17]	9	—	Крывіцкі	9	—
34. Кларнет з чорнага эбенавага дрэва	6	—	пані Падліхова	5	08

15 Больш падрабязных звестак няма. Магчыма, Загард, парыжскі майстар канца XVII ст.— Гл.: René Vannes. Dictionnaire Universel des Luthiers. Bruxelles, 1951. P. 312.

16 Напэўна, Іосіф Томас (1743 — пасля 1809), член сям'і скрыпічных майстроў Клоцаў з Мітэнвальда (гл. спасылку 10) і яе самы значны прадстаўнік канца XVIII ст.

17 Магчыма, што куплены яны такім жа чынам, як і басэтля пад № 9 са спадчыннай маёмасці памерлага ў 1784 г. Міхала Брастоўскага, Вялікага скарбніка літоўскага, зяця гетмана.— Гл.: Т. Жыхлінскі. Названы твор. Т. 3. С. 19. Аднак не выключана, што гаворка тут ідзе пра кларнет-бас, пра які адзін з сучаснікаў у 1802 г. сказаў, што гэта быў «кларнет у вышэйшай ступені, інструмент для віртуозаў». З многіх крыніц вядома, што гетман іграў на гэтым інструменце.

35. Два кларнеты з самшыту, старыя	1	08	яўрэй Марак	1	17
36. Чатыры кларнеты з літарамі «А. Ч.»[18]	4	—	пан Скальскі	9	02
37. Чатыры флейты, малыя	2	—	пан Кэмпскі	2	03
38. Малыя флейты (пікала), дзве	1	12	пан Сухоцкі	2	06
39. Папяросная флейта, адна, старая	—	12	пан Кранц	—	10
40. Дзве валторны, новыя ў пафарбаваным футляры[19] Кірнера з Вены	60	—			
41. Два кларнеты з самшыту	1	08	пан Малькан	2	02
42. Два альтавыя кларнеты ў футлярах	45	—	пан Малахоўскі	45	12
43. Цымбалы са шкла ў футляры	15	—	пан Плятар	15	04
44. Кларнет з асяродкамі ў футляры	9	—	Яго высокасць канцлер Плятар	5	12
45. Чатыры горскія дудкі, старыя	1	—	пан Драйсіг	—	20
46. Два кларнеты, чорныя, старыя	—	08	пані Падліхова	—	03
47. Горская валынка	—	04	пан Керынг	—	22
48. Фагот у каробцы з прыладамі	10	—	шляхціц Крывіцкі	10	01
49. Тры валынкі, старыя, без «S»-падобнай часткі	4	—	яўрэй Ошар	1	04
50. Два паштовыя ражкі з латуні	2	—	пан Ружычка	1	—
51. Дзве літаўры з медзі з гербам Агінскага вагою ў 36 фунтаў	12	—	яўрэй Марак	13	04
52. Дзве літаўры без гербаў, каля 50 фунтаў	12	—	пан Бойі	12	60
			пан Бойі	—	23
53. Вялікі клавесін на ножках	16	12	пан Найман	31	—
54. Пафарбаваны раяль без ножак	8	—	пан Бойі	9	—
55. Жалезная машына для падкручвання кантрабаса з дротам	2	—	пан Ружычка	1	17

18 Яны паходзяць, несумненна, з Седльцаў, бо ўпрыгожаны дзявочай манаграмай жонкі гетмана Аляксандры Чартарыскай.

19 Венскі майстар музычных інструментаў, пра якога больш падрабязных звестак няма.

56. Опера ў трох дзеях «Fraszkatani»[20]	6	—	пан Шпакоўскі	—	26
57. Опера ў трох дзеях «Lagivoli da prigento»[21]	6	—	пан Рыдзецкі	—	14
58. Опера ў трох дзеях	8	—			
59. Опера ў чатырох дзеях «Lezyngury infiera»[22]	9	—	пан Вернік	—	17
60. Опера ў дзвюх дзеях «Le confuzione delasemig-lian» Партугала[23]	5	—	пан Курц	—	14
61. Опера ў дзвюх дзеях «minasia la pace par amore» Паўзела[24]	5	—	пан Петэрсан	—	23
62. Опера ў дзвюх дзеях «Кароль Венецыі»[25]	6	—	пан Петэрсан	—	21
63. Опера ў дзвюх дзеях «Capciezgo corelo»[26]	4	—	пан Марчынскі	1	—

---

20 Правільная назва «Легендарная жанчына» — адна з операў, напісаных Паісела. Яе лібрэта напісаў Філіпіна Лівігні. Прэм'ера адбылася ў Венецыі ў 1774 г. Гэтая опера ў часы Станіслава Аўгуста была вельмі папулярнай у Рэчы Паспалітай. Яе тэкст меўся таксама ў тэатры Мангайма і Раштат-Бадэна.— Гл.: Л. Шыдэрмайэр. Названы твор. С. 530.

21 Твор не ідэнтыфікаваны. Значныя цяжкасці пры вызначэнні яго аўтарства звязаны са скажэннямі ў назвах, выкліканымі спосабам, якім складаліся інвентарныя спісы, калі адна асоба, як правіла, дыктавала, а другая слухала і пісала. З-за няведання моваў абедзве асобы, натуральна, дапускалі скажэнні.

22 Правільная назва «Цыганы на кірмашы», опера Джавані Паісела (тэкст Паломбы), надрукавана ў Вене ў 1791 г. Тэкст гэтай оперы знаходзіўся, між іншым, і ў тэатры Мангайма.— Гл.: Ф. Вальтэр. Названы твор. Т. 2. С. 218. У гэтай сувязі хацелася б паставіць пытанне: ці не з'яўляецца музыка да оперы «Цыганы» (тэкст Ф. Д. Князьніна), што прыпісвалася гетману, апрацоўкай ці адаптацыяй італьянскага арыгінала.

23 Верагодна, «La confusione nata della Somiglianza ossiano I due gobbi» — опера ў двух актах Марка Антоніё да Фонсеко Партугала (1762—1830). Лібрэта Касіма Мазіні па камедыі Луіджы дэль Буона. Прэм'ера яе адбылася ў Фларэнцыі ў 1793 г.— Гл.: Граўве. Названы твор. Т. 4. С. 886.

24 Безумоўна, опера Паісела «Ніна», або «Звар'яцелая ад кахання» на лібрэта Джанбацціста Ларэнцы, напісаная на падставе французскага ананімнага тэксту. Упершыню паказана ў Неапалі ў 1790 г. Тэкст оперы быў таксама ў мангаймскім тэатры.— Гл.: Archiv und Bibliothek. Bd. 2. S. 218.

25 Магчыма, «Кароль Тэадор у Венецыі» — опера ў дзвюх дзеях Паісела на лібрэта Джанбацціста Касці, упершыню пастаўленая ў Мілане ў 1788 г., вельмі папулярная ў Рэчы Паспалітай, вядомая ў Мангайме, а таксама і ў Бадэне.

26 Несумненна, «Капрыз сэрца», опера ў дзвюх дзеях Франца Зайдэльмана на лібрэта Катарына Мазола. Упершыню пастаўлена ў 1783 г. у Дрэздэне. Вядомая таксама ў Мангайме.

64. Опера ў дзвюх дзеях, італьянская[27]	4	—	Вернер	—	09
65. — « — дзвюх — « — — « —	10	—	Вернер	—	17
66. Опера ў трох дзеях, італьянская	3	—	яўрэй Мойжэш	—	08
67. — « — трох — « — — « —	10	—	пан Пятроўскі	—	09
68. — « — трох — « — — « —	8	—	Шымон	—	08
69. Опера ў дзвюх дзеях, італьянская	4	—	пан Рыхтэр	—	04
70. Опера ў трох дзеях, італьянская	4	—	Мойжэш	—	06
71. Опера ў дзвюх дзеях, італьянская	3	—	Ружычка	—	07
72. — « — дзвюх — « — — « —	3	—	пан Пятроўскі	—	04
73. Опера ў трох дзеях, італьянская	9	—	пан Шыман	—	10
74. — « — трох — « — — « —	8	—	Мойжэш	—	04
75. — « — трох — « — — « —	8	—	пан Шыман	—	09
76. — « — трох — « — — « —	8	—	Джанэлі	—	20
77. — « — трох — « — — « —	9	—	Гофман	—	08
78. Опера ў дзвюх дзеях, італьянская	7	—	Пятроўскі	—	10
79. — « — дзвюх — « — — « —	7	—	Бартоўскі	—	08
80. — « — дзвюх — « — — « —	8	—	Бартоўскі	—	09
81. Опера ў адной дзеі, італьянская	3	—	Бартоўскі	—	07
82. — « — адной — « — — « —	4	—	пан Ланге	—	12
83. — « — адной — « — — « —	1	—	пан Ланге	—	06
84. — « — адной — « — — « —	2	—	пан Ланге	—	06

27 На жаль, усе ўказаныя ніжэй італьянскія оперы пералічаны без падрабязнага апісання. Гэта стварае ўражанне, нібы складальнікі рэестра ў нейкі момант з-за цяжкасцяў у пераадоленні італьянскіх назваў пачалі іх проста апускаць.

85. Опера ў адной дзеі, італьянская,«Дэзерцір»[28]	4	—	пан Бойі	—	12
86. Опера ў адной дзеі, італьянская	2	—	пан Вернер	—	09
87. Опера ў дзвюх дзеях, італьянская	6	—			
88. Опера ў адной дзеі, польская[29]	6	—			
89. Араторыя з галасамі	5	—			
90. Меса «Вітай, Каралева»[30]	4	—			
91. Опера «Становішча саслоўяў» у дзвюх дзеях[31]	6	—			
92. Опера «Зменены філосаф»[32]	6	—			
93. Опера «Пакінуты гаспадар»	6	—			
94. Опера «Сілы свету»[33]	4	—			
95. Саната ў дзвюх частках для клавікорда	1	—			

28 Гаворка тут ідзе, хутчэй за ўсё, пра оперу «Дзэзерцір» Пьера Аляксандра Мансіньі (1729—1817) у трох дзеях на лібрэта Седайна, якая ўпершыню была пастаўлена 6.3.1769 г. у Парыжы. Яна карысталася тады шырокай папулярнасцю ва ўсёй Еўропе. Яе тэкст быў і ў мангаймскай калекцыі. Оперу ставілі таксама ў Раштаце. У Расіі ўпершыню паказана ў 1781 г. у прыватным тэатры графа Шарамецьева, а ў Рэчы Паспалітай — намнога раней, у 1778 г. (Варшава). Пэўна, якраз гэтая опера Мансіньі была пастаўлена ў час візіту Станіслава Аўгуста ў Слонім 13.9.1784 г., і, як відаць, у новай апрацоўцы, бо крыніца тут сведчыць пра оперу ў адной дзеі. Існавалі яшчэ дзве оперы пад назвай «Дэзерцір»: опера ў трох дзеях Фр. Б'янкі на лібрэта Барталамеа Бенінкаса, упершыню паказаная ў Венецыі ў 1785 г. (ставілася таксама ў Мангайме), і опера ў дзвюх дзеях на тэкст таго ж аўтара, але музыку да яе напісаў Анджэла Таркі. Аднак абедзве яны з прычыны больш позняга ўзнікнення не могуць быць прыняты пад увагу.

29 З вядомых польскіх аднаактных опер, што ставіліся да 1800 г., пад увагу тут могуць быць узяты наступныя: «Зоська» (1779) Мацея Каменскага і яго ж «Традыцыя, задаволеная жартам» (1789), а таксама опера Гаетані «Не кожны спіць, хто храпе» (1779).— Гл.: Kornel Michałowski. Opery polskie. Kraków. 1954. S. 228—230.

30 Нялёгка ўстанавіць, пра якія музычны твор тут ідзе гаворка. Магчыма, гэта «Salve Regina» Дзітэрсдорфа або аналагічныя вельмі вядомыя музычныя творы, напісаныя ў гонар Дзевы Марыі Гасэ Хольцбаўэрам і Гайднам.

31 Гэтая опера была пастаўлена ў Слоніме ў 1780 г.— Гл.: З. Яхімецкі. Названыя творы. Т. І. Ч. 2. С. 85.

32 Гэтая опера прыпісваецца гетману Мілерам, Яхімецкім і Бярнацкім. Была выканана ў Слоніме ў час карнавалу 1771 г. Пазней паказана Багуслаўскім у Варшаве.— Гл.: А. Мілер. Названы твор. С. 48—50, 93; З. Яхімецкі. Названы твор. С. 84; Л. Бярнацкі. Названы твор. Т. 2. С. 238.

33 Опера была паказана ў Слоніме.

96. Саната для 15 галасоў[34]	5	—			
97. Квартэт для 10 галасоў	6	—	пан Ланге	—	19
98. Квартэт для пяці галасоў	1	—	пан Ланге	1	06
99. Квінтэт для шасці галасоў	1	—			
100. Саната для 13 галасоў	—	08			
101. Сімфонія для 31 голаса	3	—			
102. Музыка да араторыі «Стварэнне»[35]	4	—			
103. Квартэты, трыо і дуэты, 21 экземпляр	1	—			
104. Канцэрты для скрыпкі, сем	1	04	пан Ланге	1	07
105. Розныя песні або арыеты на польскай мове	2	—			
106. Сімфоніі, сем	1	16	пан Ланге	2	02
107. Сімфоніі, шэсць, музычныя творы Эхнера[36]	1	—			
108. Сімфоніі, шэсць, музычныя творы Эхнера	1	—			
109. Сімфоніі, шэсць, музычныя творы Эхнера	—	12	пан Валоскі	1	03
110. Сімфоніі, шэсць, музычныя творы Таэскі[37]	—	12	— » —		
111. Сімфоніі, тры, музычныя творы Таэскі	—	06			

34 У дадзеным выпадку польскае слова «экземпляр» (egzemplarz) можа азначаць таксама голас або колькасць інструментаў, на якіх распісаны ноты.

35 Несумненна, музыка Ёзэфа Гайдна, прыхільнікам якога быў Агінскі. Вядома, існуе версія, нібыта сам гетман праяўляў як кампазітар цікавасць да той жа тэмы стварэння свету. І гэтага нельга выключаць, бо ў 1794—1795 гг. Агінскі знаходзіўся ў Вене і, згодна з легендай, пасябраваў з кампазітарам. З другога боку, вядома, што Гайдн працаваў над араторыяй толькі ў 1797—1798 гг. Упершыню твор быў паказаны прыватна Шварцэнбергам 29 і 30.4.1798 г., а публічна — 19.3.1798 г. у Нацыянальным тэатры Вены.— Гл: Ludwig Pohl. Haydn. Leipzig, o. J. S. 100.

36 Мабыць, Эрнст Айхнер, фагатыст і кампазітар (1740—1777). Да 1770 г. аркестрант у Цвайбрукене, пазней, пасля прабывання ў 1773 г. у Парыжы, іграў пры двары прынца Фрыдрыха Вільгельма Пруската, які праз некаторы час стаў нямецкім каралём Фрыдрыхам Вільгельмам II і з якім Агінскага звязвалі, як вядома, шматлікія ўзаемныя адносіны. Айхнер пісаў музыку ў стылі Мангаймскай школы, з якой ён выйшаў, стварыў, між іншым, 31 сімфонію.— Гл.: Граўве. Названы твор. Т. 2. С. 899.

37 Карла Джузепе Таэскі (Toesca della Castellamonte, 1722—1788) належаў да выдатных прадстаўнікоў Мангаймскай школы. Ён дырыжыраваў камерным аркестрам курфюрстаў спачатку ў Мангайме, а пазней, з 1759 г., у Мюнхене. Музычная спадчына Таэскі ўключае звыш 60 твораў камернай музыкі і 63 сімфоніі.

112. Сімфоніі, шэсць, музычныя творы Баха і Ё. Штыніца[38]	—	12	пані Падліхова	1	02
113. Сімфоніі, шэсць, музычныя творы Баха і Ё. Штыніца	—	12	— » —		
114. Сімфоніі, шэсць, музычныя творы Баха і Ё. Штыніца	—	12	— » —		
115. Сімфоніі, шэсць, музычныя творы Гольтыбаўэра[39]	—	12	— « —		
116. Сімфоніі, шэсць, музычныя творы Абеля[40]	—	12	— « —		
117. Сімфоніі, тры, Гайдна	1	—	пані Падліхова	1	06
118. Сімфоніі, 11, Штайніца, Буланта, Баха і Госэка[41]	1	—	— « —		
119. Сімфоніі, шэсць, Вамінальда[42]	—	12	— « —		
120. Сімфоніі, шэсць, Госэка	—	12	— « —		
121. Сімфоніі, шэсць, Штаніца[43]	—	12	— « —		

---

38 Гэта, несумненна, быў Ёган Хрысціян Бах (1735—1782), сын Ёгана Себасціяна Баха, аўтара 49 сімфоній. Ёган Венцаль Штаміц (1717—1757), кампазітар, скрыпач, капельмайстар, непасрэдны заснавальнік і адзін з самых выдатных прадстаўнікоў Мангаймскай школы. Ён напісаў каля 70 сімфоній, 30 сольных канцэртаў і шмат твораў камернай музыкі.

39 Магчыма, Ігнацы Гольцбаўэр (1711—1783), капельмайстар многіх прыдворных аркестраў, у тым ліку і штутгарцкага. Урэшце пасяліўся ў Мангайме. Пісаў музыку ў стылі Мангаймскай школы і пакінуў пасля сябе 69 сімфоній, шматлікія творы камернай музыкі і оперы.

40 Карл Фрыдрых Абель (1723—1787), віртуоз, кампазітар і дырыжор, напісаў шматлікія сімфоніі і творы камернай музыкі, блізкія па стылю да Мангаймскай школы. Памёр у Лондане, якраз дзе гетман мог з ім спаткацца.

41 Франсуа Ёзэф Госэк (1734—1829), выдатны стваральнік сімфоній і камічных операў. Пад уплывам Штаміца і Тэлемана ён адыграў у Францыі такую ж ролю, што і Мангаймская школа ў Нямеччыне ці Гайдн у Вене. Асоба Буланта невядомая.

42 Магчыма, Ёган Баптіст Вангаль (1739—1813), вучань Дзітэрсдорфа і прадстаўнік Мангаймскай школы. Працаваў пры двары Эстэрхазы і напісаў больш 100 сімфоній, месаў і твораў камернай музыкі.

43 Музычныя творы, звязаныя з прозвішчам Штаміца, пэўна, не ва ўсіх выпадках належаць Ё. В. Штаміцу, бацьку, але і часткова яго сынам Антону (1754—1809) і, перш за ўсё, Карлу (1745—1801). Апошні, скрыпач і кампазітар, аўтар вельмі папулярных твораў камернай музыкі, шмат падарожнічаў (магчыма, нават у Расію, вядома — праз Рэч Паспалітую, хаця адносна паездкі Карла ў Расію паведамленні яго

122. Сімфоніі, шэсць, Гайдна	1	12	пан Пятроўскі	—	16
123. Сімфоніі, шэсць, Госэка	—	12	пан Турскі	—	19
124. Сімфоніі, шэсць, Госэка	—	12	— « —		
125. Сімфоніі, шэсць, Дэітэрса[44]	—	12	— « —		
126. Сімфоніі, шэсць, Гайдна	2	—	пан Турскі		
127. Сімфоніі, шэсць, Бах	—	12	пан Пятроўскі	1	07
128. Сімфоніі, шэсць, Вагінзайма[45]	—	12	— « —		
129. Сімфоніі, тры, Гульцібаўэра	—	12	— « —		
130. Сімфоніі, тры, Гайдна	1	12	— « —		
131. Канцэрты, тры, Мартыні[46]	—	04	пані Падліхова	—	10
132. Сімфонія, адна, Кумбіні[47]	—	04	— « —		
133. Сімфоніі, шэсць, Даўсана, Гусэка, Баха[48]	—	12	— « —		
134. Сімфоніі, шэсць, Энгеля[49]	—	12	— « —		

біёграфаў неадназначныя). Калі ўлічыць і характар яго вычварнай музыкі, і своеасаблівасць яго кампазітарскай манеры, якія адпавядалі схільнасцям гетмана, якраз ён мог адносіцца да тых кампазітараў, чые творы збіраў Агінскі. Маладзейшы Штаміц перасягнуў славу свайго бацькі. Пэўна, у гэтым спрыяў яму і Фрыдрых Вільгельм II, які быў у блізкіх адносінах з Агінскім і пры двары якога, магчыма, гетман і пазнаёміўся з творчасцю малодшага Штаміца.

44 Карл Дзітэрс фон Дзітэрсдорф (1739—1799), музыкант, які на працягу многіх гадоў быў пераважна звязаны з епіскапскімі дварамі і, асабліва, з дваром вроцлаўскага епіскапа. Яго творы камернай музыкі, больш дзесяці сімфоній, оперы, зінгшпілі, кантаты і г. д. у свой час карысталіся вялікай папулярнасцю. Магчыма, і ў гетмана быў экземпляр яго «Шасці сімфоній на восем галасоў», выдадзеных у 1770 г. у Парыжы.

45 Георг Хрыстоф Вагензайль (1715—1777), настаўнік музыкі Марыі Тэрэзы, пісаў творы камернай музыкі, сімфоніі і оперы па ўзорах Мангаймскай школы.

46 Тут гаворыцца, пэўна, пра канцэрты кампазітара і спявачкі іспанскага паходжання Марыяны Марцінес (1744—1812), якая пісала оперы, кантаты і творы царкоўнай музыкі. Вядомы тэарэтык і кампазітар Джанбаціста Марціні (1706—1784), які працаваў у той жа час, як вядома, канцэртаў не пісаў.

47 Джавані Джузепе Камбіні (1746—1825) з 1770 г. працаваў у Францыі. Быў там вельмі папулярны як аўтар шматлікіх сімфоній, твораў камернай музыкі, операў, балетаў і асабліва выключных кантатаў.

48 Кампазітар па прозвішчу Даўсан невядомы.

49 Невядомы кампазітар.

135. Сімфоніі, тры, Мінхаўза[50]	—	06	пані Падчіхова		
136. Сімфоніі, чатыры, Піхля[51]	—	08	— « —		
137. Серэнады, пяць, Кінмегера[52]	—	12	— « —		
138. Сімфоніі, тры, Дзітэрсдорфа[53]	—	06	Кірштэйн	3	—
139. Сімфоніі, тры, Разеці[54]	—	12	— « —		
140. Сімфоніі, шэсць, Піхля	—	12	— « —		
141. Уверцюра Гайдна[55]	—	06	— « —		
142. Сімфонія Грамера[56]	—	06	— « —		
143. Сімфоніі, тры, Штамніца	—	12	— « —		
144. Сімфонія Буланта[57]	—	04	— « —		
145. Сімфонія Вангальма	—	04	— « —		
146. Сімфоніі, тры, Госэка	—	06	пан Дзітрых		
147. Накцюрн Вангальма	—	02	— « —		

50 Несумненна, барон Мюнхгаўзен, камергер прынца Генрыха Прускага, аматар музыкі вышэйшага класа. У друку з'явіліся тры яго сімфоніі.

51 Венцэль Піхель ці Піхль (1741—1805). У свой час надзвычай папулярны кампазітар. Высока цаніўся і ў Рэчы Паспалітай, але сёння забыты. Аўтар больш 700 музычных твораў, сярод іх 88 сімфоній.

52 Верагодней усяго, што гэта Ёган Філіп Кірнбергер (1721—1783), які на працягу многіх гадоў працаваў у Рэчы Паспалітай (у 1742 г.— у Панінскіх, у 1743 і 1748—1749 гг.— у львоўскіх бернардзінак, у 1744 г.— у Падгорцах у Жавускіх, у 1745 г.— у Роўне ў Любамірскіх). Пазней, з 1754 г., займаў пасаду капельмайстра пры двары прускай прынцэсы Ганны Амаліі. Кірнбергер пісаў сімфоніі, творы камернай музыкі, падтрымліваў сувязі з сям'ёй Баха. Ён выдаў шмат зборнікаў песень і арыяў. Акрамя таго, яму належаць музычна-тэарэтычныя працы, сярод іх — «L'art de composer des menuets et des polonaises sur le champ» (Berlin. 1757).

53 У дадзеным выпадку, пэўна, маюцца на ўвазе «Тры сімфоніі ў чатырох частках» ці тры сімфоніі для «Метамарфозаў» Авідзія. выдадзеныя ў 1785 г. у Вене.

54 Франчэска Антоніё Разеці, дакладней, Франц Антон Рослер (1746—1792), кампазітар і капельмайстар на службе князя Эстэрхазі. князя Ацінген-Валерштайна, а пазней герцага Мекленбургскага-Шверынскага. Быў у блізкіх адносінах з Гайднам, напісаў 34 сімфоніі і шматлікія іншыя музычныя творы, якія паўплывалі на раннюю творчасць Шуберта.

55 Вядомы 16 уверцюр Гайдна. З іх 10 адносяць да опер. Можна меркаваць, што ўверцюры, указаныя ў інвентарным спісе, не ўваходзілі ў гэты лік.

56 Вільгельм Крамер (1745—1799), скрыпач-віртуоз і кампазітар. Як вучань Штаміца быў звязаны з Мангаймскай школай. Пра яго сімфоніі нічога невядома. Магчыма, тут маецца на ўвазе яго сын Ё. Б. Крамер (1771—1858), папулярны піяніст і кампазітар, які ў 1790 г. даваў канцэрты ў Берліне.

57 Малавядомы кампазітар.

148. Квартэтаў, шэсць, Айхнэра	—	12	пан Дзітрых		
149. Квартэты, шэсць, Графа[58]	—	12	пан Курц	—	06
150. Квартэты, 12, Ванхальма	1	—	Верміг	—	13
151. Квартэт Букерыні[59]	1	—	пан Драйсіг	—	09
152. Секстэты, шэсць, Букерыні	1	—	пан Пятроўскі	—	13
153. Квінтэты, 12, Букерыні	2	—	пан Людвіг	—	13
154. Арыі 27 розных аўтараў	4	—	пан Лангс	2	01
155. Дуэты 17 розных аўтараў	3	—	—«—		
156. Трыо 14 розных аўтараў	3	—	—«—		
157. Квартэты 13 розных аўтараў	3	—	пан Людвіг	1	01
158. Фіналы васьмі розных аўтараў	3	—	—«—		
159. Сімфоніі, тры, Гайдна	2	—	яўрэй Давід	2	—
160. Арыі і дуэты 37 розных аўтараў	1	12	—«—		
161. Арыі і дуэты 89 розных аўтараў	2	—	—«—		
162. Сімфоніі 30 розных аўтараў	1	—	яўрэй Давід	2	—
163. Сімфоніі 30 розных аўтараў	1	—	—«—		
164. Сімфоніі 30 розных аўтараў	1	—	—«—		
165. Сімфоніі 30 розных аўтараў	1	—	—«—		
166. Сімфоніі 30 розных аўтараў	1	—	—«—		
167. Сімфоніі 30 розных аўтараў	1	—	яўрэй Давід	1	11

58 Фрыдрых Х. Граф (1727—1795), флейтыст і кампазітар, з 1772 г. капельмайстар у Аўсбургу, арганізатар мясцовага музычнага жыцця, пазней у Лондане. Як творца быў не вельмі плённым (некалькі сімфоній, творы камернай музыкі, кантаты і араторыі). Магчыма, тут маецца на ўвазе яго брат Хр. Эрнст, які працаваў у Галандыі. З першым з іх гетман мог сустракацца ў час знаходжання ў Аўсбургу пасля паражэння канфедэрацыі.

59 Безумоўна, Луіджы Бакерыні (1743—1805), надзвычай папулярны скрыпач-віртуоз і вельмі плённы кампазітар. Напісаў, між іншым, чатыры канцэрты для віяланчэлі і 102 струнныя аркестры. У 1782—1786 гг.— у Германіі. У канцы васьмідзесятых гадоў пісаў музыку амаль выключна для Фрыдрыха Вільгельма II, свайго апекуна. Магчыма, пры берлінскім двары Агінскі і пазнаёміўся з яго творамі, якія ён з задавальненнем іграў.

168. Сімфоніі 30 розных аўтараў	1	—	яўрэй Давід		
169. Сімфоніі 26 розных аўтараў	1	—	— « —		
170. Араторыі Руста ў дзвюх кнігах[60]	1	—	пан Дмушэўскі	—	05
171. Араторыі Лангля ў трох кнігах[61]	—	12	пан Дамбковіч	—	02
172. Царкоўная музыка ў 10 кнігах	1	—	яўрэй Давід	—	07
173. Опера Тасэ ў трох дзеях[62]	4	—	Верніг	1	02
174. Італьянская опера ў трох дзеях	5	—	пан Драйсіг	—	10
175. Італьянская опера ў трох дзеях	3	—	яўрэй Хаім	—	06
176. Італьянская опера ў трох дзеях	4	—	Кіндляйн	—	13
177. Камедыя ў трох дзеях, Італія	2	—	пан Рыдзецкі	—	17
178. Камедыя ў трох дзеях, Італія	—	12			
179. Опера Арфеціша ў адной кнізе[63]	1	—	пан Людвіг	—	09
180. Санаты Джэксана, 12[64]	—	12	яўрэй Давід	—	05
181. Опера на італьянскай мове ў адной кнізе	1	—	Кірштэйн	—	02
182. Estro poetice armonico perafrazi de psalmo ў дзвюх кнігах[65]	2	—	пан Верніг	—	07
183. Камедыя Дуніна ў адной кнізе[66]	1	—	Рыдзецкі	—	14

60 Фрыдрых Вільгельм Руст (1739—1796), вучань Вільгельма Фрыдэмана і Карла Філіпа Эмануэля Баха. Выступаў як піяніст і кампазітар, аўтар многіх твораў інструментальнай, камернай і царкоўнай музыкі, у тым ліку і кантатаў. Араторыі яго невядомыя.

61 Малавядомы кампазітар.

62 Магчыма, Джузепе Феліцэ Тосі, другарадны італьянскі кампазітар, аўтар операў і кантатаў другой паловы XVII ст.

63 Мабыць, Антонiё Арэфіці, оперны кампазітар XVIII ст., пра жыццё якога вельмі мала вядома. Ім напісаны *оперы «Энгельберта»* (1709), «Расплата за каханне» (1727), «Расільва» (1733).

64 Несумненна, Вільям Джэксан (1730—1803), вельмі папулярны англійскі кампазітар, аўтар операў і інструментальнай музыкі, а таксама 14 санат для клавесіна. З яго творамі гетман пазнаёміўся, хутчэй за ўсё, у час свайго візіту ў Англію. Тут, пэўна, гаворка ідзе пра выданне яго санат для фартэпіяна і скрыпкі 1765 ці 1773 г.

65 Неідэнтыфікаваная назва.

66 Антонiё Дуні (1700—1766), вядомы як оперны кампазітар, між іншым, працаваў у Нямеччыне і Расіі, ці, хутчэй за ўсё, яго брат

184. Камедыя Клюка ў адной кнізе[67]	4	—	Рыдзецкі		
185. Опера-буф Грэтрэ ў адной кнізе[68]	3	—	— « —	—	11
186. Опера Баха ў трох дзеях[69]	3	—	яўрэй Файбіш	—	08
187. Драма ў адной кнізе	—	12	Вернік	—	03
188. Опера Сукіні ў адной кнізе[70]	3	—	Вернік	—	06
189. Опера Грэтрэ ў адной кнізе	3	—	Вернік	—	06
190. Опера Дуні ў адной кнізе	2	—	Рыдзецкі	—	16
191. Опера Гулельмі ў трох кнігах[71]	3	—	Дмушэўскі	—	06
192. Опера без імя аўтара ў адной кнізе	1	—			
193. Санаты Ікзена, 12 у адным пакеце	—	12	Вернік	1	02
194. Опера «Мастак, які закахаўся ва ўласны партрэт»[72]	2	—	Яго высокасць Плятэр		
195. Сімфоніі Штаніца, шэсць	2	—	пан Людвіг	—	22
196. Квартэт Тэлемана ў пяці кнігах[73]	—	12	пан Віткоўскі	—	13

Эгідзіё Рамуальда Дуні (1709—1775), у свой час вельмі вядомы і папулярны аўтар «Peintre amoureux de son modéle», оперы, якая знаходзілася ў гетмана і дзякуючы якой Дуні заваяваў парыжскую сцэну.

67 Крыштаф Вілібальд Глюк (1714—1787), вядомы рэфарматар французскай оперы сярэдзіны XVIII ст.

68 Андрэ Эрнест Грэтры (1741—1813), французскі кампазітар, аўтар шматлікіх надзвычай папулярных камічных операў.

69 Магчыма, адна з операў Ёгана Хрысціяна ці Філіпа Эмануэла Баха.

70 Антоніё Сачыні (1730—1786), адзін з найбольш знакамітых і папулярных італьянскіх кампазітараў XVIII ст. Яго оперы, што сёння належаць гісторыі, тады карысталіся незвычайным поспехам.

71 П'етра Алясандра Гугліельмі (1728—1804), аўтар больш 170 музычных твораў, пераважна камічных операў. Яго сын, П'етра Карла (1763—1817), таксама оперны кампазітар, наўрад ці можа быць у дадзеным выпадку ўзяты пад увагу, таму што яго першая опера была пастаўлена толькі ў 1794 г.

72 Гэтая опера з французскай назвай «Мастак, які закахаўся ва ўласны партрэт» была пастаўлена ў Варшаве ў 1777 г. У ёй тады ўпершыню выступіла артыстка Ганна Давія, якая пазней спявала ў слонімскай оперы. Гл.: Л.Бярнацкі. Названы твор. Т. 1. С. 133. Аўтар музыкі да яе — Э. Р. Дуні. Упершыню паказана ў Парыжы ў 1757 г. Яе паказ у Расіі адбыўся ў Кускове ў 1799 г.

73 Георг Філіп Тэлеман (1681—1767) як творца музыкі ракако адносіцца да найбольш значных нямецкіх кампазітараў XVIII ст. Яго

197. Aрыі Гентэ ў адной кнізе[74]	—	04	пан Віткоўскі		
198. Балет Джамелі ў пяці кнігах[75]	—	12	яўрэй Давід	—	06
199. Опера Джамелі ў дзвюх кнігах	2	—	яўрэй Давід	—	05
200. Сімфоніі Баха, шэсць	—	12	Віткоўскі	—	09
201. Сімфоніі розных аўтараў, шэсць	—	12	Віткоўскі	—	08
202. Сімфоніі Тыльца, 12[76]	—	12	Віткоўскі	—	05
203. Сімфоніі Штаміца, 13	—	12	Віткоўскі	—	19
204. Сімфоніі Тыльца, шэсць	—	04			
205. Сімфоніі розных аўтараў, дзевяць	—	18	Віткоўскі	—	06
206. Квінтэт Камбіні	—	08	князь Любамірскі	—	03
207. Квартэты розных аўтараў, 15	—	12	— « —		
208. Квартэты Тэрарэ, чатыры[77]	—	12	пан Людвіг	—	05
209. Опера Глюка ў адной кнізе	3	—	князь Любамірскі	—	04
210. Опера айца Пайзелі ў дзвюх дзеях[78]	3	—	пан Дмусеўскі	—	17
211. Балет камічны, італьянскі твор	—	01	пан Тамашэўскі	—	07
212. Італьянскі балет	—	01	— « —		
213. Квартэт Цынгера[79]	—	01	— « —		

знакамітыя квартэты пры жыцці гетмана не былі выдадзены, а таму ён вымушаны быў набываць іх у выглядзе рукапісаў.— Гл.: Граўве. Названы твор. Т. 8. С. 370.

74 Мабыць, арыі Грэтры.

75 Нікола Джамелі (1714—1774), знакаміты італьянскі оперны кампазітар Неапалітанскай школы, які пісаў таксама і балетную музыку. На працягу многіх гадоў працаваў у Штутгарце, падтрымліваў таксама сувязі з Мангаймскай школай.

76 Несумненна, Антон Фільц (1730—1760), які працаваў музыкантам з 1754 г. у Мангайме. Як кампазітар вельмі плённы, лічыўся адным з найбольш значных прадстаўнікоў Мангаймскай школы.

77 Магчыма, за гэтым перайначаным прозвішчам хаваўся Даменіка Тэрадэляс (1713—1751), вядомы оперны кампазітар іспанскага паходжання, які працаваў у Італіі. Аднак невядома, ці пісаў ён квартэты.

78 Джавані Паісела (1741—1816) — найбольш вядомы італьянскі оперны кампазітар да Расіні. Яго творы карысталіся ў Рэчы Паспалітай вялікай папулярнасцю і ставіліся яшчэ на многіх польскіх сцэнах у XVIII ст.

79 Нявызначаны кампазітар.

214. Турэцкі балет	—	01	пан Тамашэўскі		
215. Балет Бекэра[80]	—	01			
216. Пахвальны марш	—	01			
217. Балет «Медэя»[81]	—	08			
218. Балет «Дэзерцір»[82]	—	02	пан Курц	—	02
219. Дадатак да балетаў	—	12	яўрэй Амшэль	—	02
220. Балеты незакончаныя, 10	—	10	яўрэй Кіль	—	05
221. Сімфоніі Штаніца, пяць	—	12	пані Падліхова	—	04
222. Квартэты Тэлемана, шэсць	—	06	пан Вернер	—	10
223. Канцэрты Бакерыні, два	—	02	пан Вернер		
224. Опера Клюка «Арфей»[83]	4	—	Кірштэйн	—	07
225. Цірольская пастушыная труба	—	04	пан Навакоўскі	—	13

Гэты інвентарны спіс сведчыць пра наяўнасць музычных інструментаў і «музычных папераў», якія знаходзіліся ў час смерці гетмана ў Галенаве. Аднак

80 Магчыма, у запісе ў скажоным выглядзе перададзена прозвішча Ігнація фон Беке, тры оперы якога ў 1780—1788 гг. былі паказаны ў Нямеччыне і вельмі высока ацэнены. Гетман мог лёгка пазнаёміцца з ім, знаходзячыся ў той час у Нямеччыне. Аднак зусім магчыма, што тут маецца на ўвазе адзін з твораў Франца Бэка (1723—1809), які паходзіў з Мангайма і пазней працаваў у Францыі, дзе ён, між іншым, пісаў музыку і для сцэны.

81 Тут гаворка ідзе, хутчэй за ўсё, пра трагічны балет у трох дзеях «Медэя і Ясон», паказаны варшаўскім тэатрам. Гэта не што іншае, як пераймание з Наверы. Адначасова пад гэтай назвай існавалі яшчэ два іншыя балеты: 1. «Ballet tragique par le sieur Francart» на музыку Андрэа дэ Бернасконі (1706—1784) і 2. «Медэя і Ясон» на музыку Яна (Жана) Ёзэфа Радольфа (1730—1812). Ці, хутчэй за ўсё, тут маецца на ўвазе харэаграфічная ўстаўка да оперы «Пакінутая Дзідона» Ніколы Джамелі (1714—1774).

82 Пад гэтай назвай існуе шэсць балетаў, таму ўстанавіць адрозненні паміж імі здаецца немагчымым. 1. «Дэзерцір» («Алесій і Элаіза»), балет Дубераля з оперы «Выдатны майстар» Г. Астарыты; 2. «Дэзерцір», балет з оперы «Пакаранне хлусні» (1785) Гульельмі ці больш ранняга варыянта гэтай оперы пад назвай «Канец кахання» (1783); 3. «Дэзерцір французскі», балет з оперы «Антыгона» (1781) Анфоры (1727—1797); 4. «Дэзерцір французскі», балет з оперы «Цудоўны кавалер» (1779) Луіджы Карузо (1754—1821); 5. «Дэзерцір французскі», балет Джузепе Банці на музыку В. А. Канаваса (1714—1766) з оперы «Арыярата» (1789) Джардані; 6. «Дэзерцір французскі», балет з оперы «Пакінутая Арміда» (1773) Джамелі.

83 Самая вядомая опера Глюка «Арфей і Эўрыдыка», напісаная на італьянскае лібрэта Кальзабіхіса. Прэм'ера ў арыгінале адбылася 5.10.1762 г. у Вене, паказ у французскай рэдакцыі — 2.8.1774 г. у Парыжы.

інвентар ахоплівае не ўсе музычныя інструменты, што меліся ў гетмана. А таму ёсць сэнс дапоўніць яго некаторай дадатковай інфармацыяй як пра колькасць, так і пра гісторыю, догляд і захаванне слонімскіх музычных інструментаў.

Для надзвычай вялікай колькасці музычных інструментаў, якія належалі слонімскай прыдворнай капэле, іх захавання неабходны былі спецыяльныя пакоі. З гэтай мэтай у 1785 г. у адной з прыбудоваў было выдзелена абноўленае памяшканне, забяспечанае замкамі[84]. Пазней, з 1788 г., музычныя інструменты і прыналежнасці захоўваліся ўжо ў асобным будынку, так званай «школцы», дзе размяшчаліся, мабыць, балетная школа і школа ігры на фартэпіяна. Зімой гэты будынак апальваўся асобна[85]. У ім дваровыя майстры даглядалі некаторыя інструменты, настройвалі піяніна і клавікорды, для якіх Вайніловіч у мясцовага яўрэйскага гандляра купляў «белы і жоўты» дрот. Відаць, што попыт на такія тавары быў значным, калі для гандляра аплачвалася трымаць у запасе такія рэдкія і нехадавыя тавары[86].

Паражэнне Таргавіцкай канфедэрацыі, другі падзел Рэчы Паспалітай і паўстанне Касцюшкі, што адбылося пасля яго, якое ў польскіх архіўных дакументах называецца «рэвалюцыяй», выклікалі пагрозу Слоніму і небяспеку канфіскацыі калекцый, назапашаных там. Такім чынам, у першую чаргу — калі не па асабістаму загаду гетмана, то, несумненна, адпаведна з яго намерам — музычныя каштоўнасці былі перапраўлены

---

84 8.6.1785 г. А. Пюхлеру заплачаны 20 злотых за работы над падрыхтоўкай гэтага памяшкання.— Б-ка ПАН у Кракаве. Рук. 132.

85 Рахунак ад 1.3.1788 г. за паліва ў суме 20 злотых.

86 «Токару па дрэве за чатыры калочкі для скрыпак належыць 12 грошаў. Выдадзена ў Слоніме 11 чэрвеня 1788 г. Ст. Вайніловіч».

«За надзяванне і нацягванне конскіх валасоў на смык квартвіёлы з касы Яго Светласці пана гетмана належыць...— 24 грошы. Выдадзена ў Слоніме 10 чэрвеня 1789 г. Ст. Вайніловіч».

«Моўшу Ляйбовічу з касы Яго Светласці пана гетмана Вялікага княства Літоўскага за 26 калодак жоўтага і белага дроту для рамонту клавікордаў і фартэпіяна належыць чатыры злотых і 10 грошаў. Выдадзена ў Слоніме 21 мая 1788 г. Ст. Вайніловіч».

1 чэрвеня 1788 г. куплены яшчэ 22 калодкі «дроту для клавікорда», 27 чэрвеня — «16 калодак белага дроту для фартэпіяна і 24 калодкі жоўтага», нарэшце, 18 ліпеня — «33 калодкі жоўтага і 20 калодак белага дроту для фартэпіяна».— Тамсама. Рук. 536. У гэты самы час пераплётчык Барташэвіч пераплёў дзве кнігі, напэўна інвентарныя, «для балетнай гардэробнай і іншых тэатральных належнасцяў...» за 48 грошаў, якія ён атрымаў 28.6.1788 г.

ў небяспечнае месца. Кароль Геберле, надзейны прыдворны служачы і музыкант, «такія музычныя інструменты, як клавесіны, раялі, квартвіёлы, віёлы, скрыпкі, фаготы, кларнеты, і ўсе музычныя паперы перадаў, каб зберагчы іх, у слонімскі манастыр бернардзінак»[87].

Там, мабыць, яны захоўваліся да сярэдзіны 1796 г. і толькі пазней, пэўна, на рубяжы 1796—1797 гг., калі ўзнік аркестравы ансамбль у Галенаве, былі — і то часткова — перапраўлены туды. Таму ў слонімскім інвентары, складзеным 10.6.1797 г., упаміналіся «розныя музычныя інструменты, што знаходзіліся на складзе, за выключэннем адасланых раней у Галенаў», а менавіта:

клавесін на шасці ножках,

фартэпіяна, фарніраванае чорным дрэвам, на чатырох ножках,

фартэпіяна з чорнага дрэва на ножках,

фартэпіяна ў двух жоўтых фарбах на ножках,

фартэпіяна англійскае,

фартэпіяна, пазычанае высакароднаму генералу Казлову,

гармонік з разбітым шклом,

стары пашкоджаны спінет,

старая віёла,

віёла ў скрыначцы, вернутая князем Шчарбаковым,

дзве скрыпкі,

два кларнеты,

дзве папярочныя флейты,

скрыпка, пазычаная высакароднаму пану Пуслоўскаму, быламу брэст-літоўскаму земскаму пісару[88].

Як бачым, у Слоніме засталіся амаль усе раялі, якія цяжка было перавозіць, а таксама некаторыя іншыя інструменты, старыя і ў дрэнным стане, якіх дастаткова было ў Галенаве. Толькі абодва інвентары, прыведзеныя вышэй, і спіс інструментаў, што за-

---

87 Рэестр мэблі і рознага абсталявання слонімскага палаца, складзены 10 чэрвеня 1796 г.— Тамсама. Рук. 387.

88 «Інвентар слонімскага палаца з прыбудовамі і далей размешчанымі памяшканнямі... як і палацавай мэблі... што засталіся пасля рэвалюцыі і перавозу ў Галенаў. 10 чэрвеня 1797 г.» — Тамсама. Рук. 385. Як вынікае з гэтага спісу, некаторыя інструменты былі перададзены ў часовае карыстанне рускім вайскоўцам, хутчэй за ўсё, тым, што размяшчаліся ў Слоніме, а таксама апошняму арандатару слонімскай эканоміі Войцаху Пуслоўскаму.— Гл.: Раздзел 2. Спасылка 67.

хоўваліся ў Галенаве, разам ствараюць адносна поўны малюнак маёмасці, што належала капэле гетмана.

Пасля таго як амаль усе раялі засталіся ў Слоніме, гетман набыў для Галенава новы «англійскі раяль з чырвонага дрэва, які ацэньваўся ў 80 злотых»[89]. Акрамя таго, ён заказаў у варшаўскага майстра Яна Бурка арган коштам 1800 злотых[90]. Як адзіны музычны інструмент з варшаўскай рэзідэнцыі гетмана ён быў 21.6.1802 г. разам з усёй маёмасцю палаца і значнай часткай мастацкай калекцыі пушчаны ў распрадажу з аўкцыёну і абазначаны як «більярд з арганам»[91]. Той жа Ян Бурк у час свайго шматдзённага прабывання ў Галенаве таксама адрамантаваў некалькі інструментаў і настроіў раяль[92]. Незалежна ад гэтых перыядычных праверак і рамонтаў музычныя інструменты ў Галенаве пастаянна абслугоўваў Станіслаў Сакальніцкі, колішні цырульнік слонімскага тэатра, што працаваў тут ляснічым. 6.12.1796 г. гетман прадоўжыў з ім дагавор з дапаўненнем: «Я ўзнаўляю гэты дагавор з дадатковым абавязкам рамантаваць музычныя інструменты...»[93]. Агульны догляд музычнага архіва, а таксама інструментаў быў, нарэшце, даручаны апошняму капельмайстру гетмана Антону Баўэру. Аднак у 1803 г. упаўнаважаны непадзельнай спадчыны гетмана Марцінкевіч выступіў супроць яго з папрокам у не асабліва добрасумленным выкананні ім сваіх абавязкаў: «Пад яго апекай знаходзіліся музычны архіў і музычныя інструменты розных відаў. Аднак ёсць вялікая

---

89 Інвентар мэблі і рознага абсталявання галенаўскага палаца... зроблены 23 ліпеня 1801 г.— Б-ка. Рук. 344.

90 Тамсама. Рук. 317. С. 94.

91 Тамсама. Рук. 270.

92 Тамсама. Рук. 317. С. 96.

«Рахунак для Яго Светласці пана гетмана Агінскага:

за рамонт арфы са зламаным струнным грыфам	— 54
за новы калок для новай арфы	— 2
за рамонт трэцяй арфы	— 12
за выточванне гузікаў для арфы	— 14
за розныя рамонты ў Галенаве на працягу двух дзён	— 24
за трохразовую настройку раяля	— 12
за новую рэзанансную дошку для раяля	— 270
	усяго 388

Варшава, 13 лістапада 1799 г.

Ян Бурк».

93 Тамсама. Рук. 317. С. 242.

розніца паміж станам, у якім яны знаходзіліся пры жыцці гетмана, і тым, у якім трапілі на публічную распрадажу»[94]. Гэты ліст, акрамя ўсяго, дае адказ на пытанне пра далейшы лёс той музычнай маёмасці гетмана, што не была ўключана ў спіс прадметаў, якія публічна распрадаваліся ў варшаўскім палацы. Такім чынам, магчыма, адбылася і другая распрадажа з аўкцыёну, хутчэй за ўсё на месцы, у Галенаве, калі прадаваўся маёнтак Тамашу Астроўскаму, будучаму старшыні судовай калегіі Вялікага княства Варшаўскага, тады таксама пайшлі з малатка музычныя інструменты і ноты. У спісе пакупнікоў, сярод якіх сваякі гетмана (Плятар і Вяльгорскі), музыканты (Бойі, Дамбковіч, Ружычка), ёсць і гандляры, у тым ліку некалькі яўрэяў, і нават аматары музыкі (князь Любамірскі). З усяго прададзенага лёс толькі аднаго інструмента можа быць узноўлены. Ельскі паведамляе, што адна са знакамітых скрыпак Агінскага пазней стала ўласнасцю вядомага віртуоза Лафонта. Калі гэтае паведамленне адпавядае сапраўднасці, то, пэўна, тут маецца на ўвазе адзін з нумараваных інструментаў Амаці, які належаў гетману[95]. Вестка, што гетман да сваёй маёмасці залічаў адну са скрыпак Страдывары, можа (хаця не выключана, што тут, відаць, ішла гаворка пра інструмент Амаці, які пазнейшай традыцыяй памылкова прыпісваўся самаму знакамітаму Крамонцу) тым не менш адпавядаць сапраўднасці, таму што, як вядома, абодва інвентарныя спісы, з Галенава і Слоніма, уключаюць не ўсе інструменты, якія належалі гетману. Напрыклад, вядома, што ў 1799 г. Бурк рамантаваў тры арфы, якіх пазней у рэестры мы не знаходзім[96]. Тое ж магло здарыцца таксама і з іншымі музычнымі інструментамі.

Пры праглядзе інвентарнага вопісу музычных інструментаў гетмана ў першую чаргу выклікае здзіўленне іх велізарная колькасць. Адных толькі скрыпак было ажно 21, у той час як, напрыклад, у Беластоку іх было ўсяго толькі шэсць. Нешта падобнае адбывалася таксама і з іншымі інструментамі: у Слоніме чатыры габоі, у Беластоку — толькі адзін, у Слоніме 13 кларнетаў, у Беластоку наогул ні аднаго і г. д. Такім чынам, агульная колькасць музычных інстру-

---

94 Копія варшаўскага ліста Марцінкевіча да Баўэра ад 4.7.1803 г.— Тамсама. Рук. 270.

95 М. Ельскі. Названы твор. С. 13.

96 Гл. сп. 92.

ментаў, якія належалі гетману, складала, як мінімум, 106 адзінак — у той час як дадаткова падрыхтаваны інвентарны спіс гетмана Браніцкага ў Беластоку ўключаў усяго толькі 34 адзінкі[97], хаця вядома, што беластоцкі аркестр лічыўся вельмі вялікім. Сярод слонімскіх інструментаў, якія (у адпаведнасці з асабістымі схільнасцямі гетмана) былі асабліва багатымі на смычковыя, сустракаліся таксама і такія рэдкія экземпляры, як тэорба, горская валынка (магчыма, як успамін гетмана пра Шатландыю) і шкляны гармонік, папулярны толькі ў даволі вузкім коле аматараў музыкі.

Сярод майстроў, што выраблялі гетманскія скрыпкі, пераважалі немцы, у цэлым вядомыя прадстаўнікі сваёй прафесіі: Штайнер, Клоц, Гёблер. Аднак хапала тут і італьянскіх музычных інструментаў. Сярод іх у першую чаргу хацелася б назваць крамонскія альты і віяланчэлі са штампам Амаці. Інвентарны спіс пераконвае нас таксама ў тым, што ў час шматлікіх і частых падарожжаў гетман паступова папаўняў сваю калекцыю музычных інструментаў. Несумненна, што такім чынам з'явіліся ў Слоніме амстэрдамская віяланчэль даволі малавядомага майстра-інструменталіста Яна Лонге. Але нельга выключаць і таго, што ў Слоніме быў свой спецыяліст, які рабіў раялі. Вялікая колькасць гэтых інструментаў, якія, прымаючы пад увагу іх раскошнае афармленне («выкладзены чорным дрэвам», «з чырвонага дрэва», «англійскі»), толькі ў асобных выпадках маглі засведчыць, што яны паходзяць з нейкага значнага замежнага цэнтра, наводзіць на думку, што яны былі выраблены тут, у Слоніме. У многіх выпадках пра гэта сведчыць і выкарыстанне нібыта таннага мясцовага матэрыялу («пратраўлены»), а таксама набыццё такой вялікай колькасці белага і жоўтага дроту для раяляў (пра што гаварылася вышэй), якая перасягала памеры, неабходныя толькі для абнаўлення існуючых музычных інструментаў[98]. Акрамя таго, вядома, што ў гэты час у Рэчы Паспалітай меліся майстэрні і нават невялікія фабрыкі па вырабу раяляў — не толькі ў вялікіх гарадах, але і ў маленькіх

97 «Інвентар усёй маёмасці, пакінутай Янам Клеменсам Браніцкім... складзены ў 1772 г.» — Нацыянальны музей у Кракаве, вопіс 8, адз. зах. 8602.

98 Гл. сп. 117.

мястэчках, напрыклад у Махноўцы на Падоліі[99]. На аснове гэтага можна меркаваць, што, пэўна, і ў Слоніме (хай сабе кароткі час) былі маленькія майстэрні, дзе выраблялiся раялі і клавікорды. Вядома, што ўсе такія справы адпавядалі наватарскаму духу Агінскага, які дамагаўся развіцця прамысловасці і рамёстваў у краі. Ен, напэўна, такім жа чынам, як садзейнічаў заснаванню керамічнай і тэкстыльнай вытворчасці, а мо яшчэ больш моцна, імкнуўся, каб стварыць у сябе майстэрню па вырабу музычных інструментаў, якая магла б служыць хаця б для задавальнення ўласных патрэбаў.

А цяпер разгледзім звесткі, што захаваліся і звязаны з музычным, тэатральным і оперным рэпертуарам слонімскіх ансамбляў. Што тычыцца сімфанічных твораў і інструментальнай музыкі, то заўважаецца, што сярод аўтараў партытураў, сабраных Агінскім, пераважаюць кампазітары, звязаныя з так званай Мангаймскай школай. Тут ёсць шматлікія кампазіцыі Штаміца, Айхнера, Таэскі, Фільца, Хольцбаўэра, Ванхаля, Вагензайля, Крамера і такіх кампазітараў, як Бакерыні ці Дзітэрсдорф, якіх звычайна лічаць пасрэднікамі паміж Мангаймскай школай і венскай класікай. Побач з імі — вялікая група нямецкіх кампазітараў, тым ці іншым чынам звязаных з Берлінам і дваром Гогенцолернаў, як, напрыклад, Кірнбергер, Тэлеман, Беэке, Мюнхгаўзен і ўжо названыя Айхнер і Бакерыні, што, безумоўна, тлумачыцца блізкімі адносінамі гетмана з прускім дваром. Ды і апошняя група імёнаў — гэта пераважна вядомыя ці малавядомыя нямецкія кампазітары ў большасці з паўднёвай часткі Германіі і з Вены (Гайдн, Піхль, Марцінес, Руст і інш.).

Такое моцнае прадстаўніцтва Мангаймскай школы дазваляе сцвярджаць, што музычны двор Агінскага ў пэўных адносінах быў пасрэдніцкай філіяй або філіялам мангаймаўцаў у Рэчы Паспалітай. Сустрэча гетмана з музыкай гэтай школы і, мабыць, са Штаніцам асабіста адбылася яшчэ ў юнацтве, калі ён, як вядома, доўгі час знаходзіўся ў Нямеччыне і Парыжы і ўжо тады

99 Ян Сальскі згадвае пра паказаны на выстаўцы 1788 г. музычны інструмент пад назвай «спінет» з фабрыкі Данііеля Готліба Вальцгота з Махноўкі. Напачатку XIX ст. раялі, між іншым, выраблялiся ў Вільні, Мінску, Кіеве, Крамянцы і ў Камянцы Падольскім.— Гл.: Jan Salski. Sztuka I kultura polska na Litwie i Rusi. Warszawa, 1921. S. 20.

займаўся любімай музыкай[100]. Якраз у 50-ыя гады XVIII ст. выпрацоўваўся ў Нямеччыне мангаймскі стыль. У час прабывання Штаніца ў Парыжы (1754—1755) ён дасягнуў там вялікай папулярнасці і выклікаў у Францыі, а затым і ў Англіі рэвалюцыю ў музычным стылі[101]. А пазнейшыя візіты Агінскага ў Нямеччыну спрыялі судакрананню яго з мясцовым музычным жыццём, асабліва сувязям з берлінскім дваром, напоўненым музыкай, а затым і з музычным жыццём Вены, класіцызм якой быў выкарыстаны для абнаўлення мангаймскага стылю. Усё гэта дало Рэчы Паспалітай магчымасці бліжэй пазнаёміцца з новай кампазітарскай школай, значнай і характэрнай для сваёй эпохі. Мангаймская школа ў спалучэнні з вітэльбахскай рэзідэнцыяй, якая падчас праўлення курфюрста Карла Тэадора ператварылася ў вышэйшай ступені ў культурна-творчы цэнтр, без сумнення, склалі важны перыяд у гісторыі музыкі — нягледзячы на выніклі палемікі, якая ўсё яшчэ працягваецца паміж прыхільнікамі яе адкрывальніка Рымана і абаронцамі тэорыі Адлера пра больш важнае значэнне Вены[102]. Нават дапускаючы моцныя італьянскія ўплывы і ўлічваючы абмежаваны па часе перыяд яе ўздзеяння, а таксама перш за ўсё схільнасць да вычварнай тэхнікі, што ў другім пакаленні выклікала вядомае выказванне Моцарта «пра надзвычай манерны густ Мангаймскай школы»,— нягледзячы на ўсё гэта, негатыўныя рысы Мангаймскай школы адыходзяць на другі план перад пазітыўнымі. Пераадоленне канцэпцый барока, духоўная імклівасць, цудоўная сіла выразнасці, дынаміка пачуццяў, прынцып упарадкаванасці, што вёў да

---

100 Праф. Хансмарцін Декэр-Гаўф перадаў мне паведамленне, дакладней, запіс яго размовы з вядомым венскім музыказнаўцам Гвіда Адлерам, праведзенай незадоўга да яго смерці, адкуль вынікае, што Штаміц з двума сваімі вучнямі доўгі час знаходзіўся ў Рэчы Паспалітай, пры двары Агінскага. Гэтае надзвычай каштоўнае паведамленне, за якое я выказваю прафесару сардэчную ўдзячнасць, хаця крыніца паведамлення, на жаль, застаецца нам невядомай, сведчыць пра вельмі раннія сувязі, што існавалі паміж Агінскім і Мангаймам, таму што тут, несумненна, гаворка ідзе пра Штаміца-старэйшага, які памёр у 1757 г., а не пра яго сына Карла (памёр у 1801 г.), хаця многае сведчыць і пра цікавасць Агінскага да твораў апошняга.— Гл. спасылку 48.

101 Гл.: Бюкен. Названы твор. С. 102.

102 Рознагалоссі паміж Рыманам і яго школай, з аднаго боку, і Гвіда Адлерам і яго прыхільнікамі — з другога, да сёння застаюцца нявырашанымі. І хаця, без сумнення, Рыман пераацэньваў значэнне Мангаймскай школы ў развіцці сімфанічнай музыкі, тым не менш ён правільна выявіў яе гістарычную ролю, чаго Адлер не хацеў прызнаваць.

класіцызму, здольнасць уздзейнічаць на псіхалогію слухачоў і, нарэшце, адасабленне музыкантаў, што ігралі на духавых інструментах, перш за ўсё гарністаў і кларнетыстаў,— вось, мабыць, важнейшыя новаўвядзенні гэтай «мелодыі гс›манікі», як яе часта называлі. Акрамя таго, Мангаймская школа ўнесла навізну і ў само выкананне, патрабуючы незвычайнага майстэрства, вынік якога тагачасны сведка апісаў наступным чынам: «Мастацкае ўдасканаленне майстэрства да такой ступені, што ўзнікала аднолькавае, дакладнае выкананне, шчырае і палымянае ўзнаўленне мелодыі ды тоеснасць удараў смычкоў». А на думку Шуберта, узнікла «цудоўная школа выканання». Мангаймская школа найперш была школай віртуозаў, і менавіта выдатных віртуозаў. Яе аркестр у 1772 г. Берні трапна назваў «арміяй генералаў»[103].

Напэўна, усе гэтыя асаблівасці вельмі імпанавалі Агінскаму. А паколькі ён сам быў віртуозам, то вартасці такога ансамбля мог ацаніць найлепш, асаблівую перавагу аддаючы сваім любімым інструментам — скрыпцы і кларнету. Экспрэсіўны стыль мангаймскіх сімфанічных кампазіцый, што так узрушаў настрой слухачоў, напэўна, быў даспадобы яму, таму што гэты стыль ва ўсім як нельга лепш адпавядаў складу яго душы. Нарэшце, узнікае ўражанне, што перавагамі мангаймскага аркестра, яго дасканала сыграным ансамблем, яго эфектыўнай дынамікай і бездакорнасцю ігры Агінскі не толькі захапляўся, але і высока цаніў іх. Існуюць сведчанні таго, што ён імкнуўся выкарыстаць для свайго аркестра не толькі кампазіцыі мангаймскіх музыкантаў, але і асноўныя прынцыпы іх ігры. І гэта можна дапусціць, бо гетман, з аднаго боку, у сваім ужо працытаваным лісце да князя Радзівіла («Пане каханку») паведамляў пра выкарыстанне ўласнага метаду аркестравай ігры, невядомай аркестру ў Нясвіжы[104], а, з другога боку, у аркестры гетмана з'явілася вялікая колькасць кларнетаў, якія толькі што ў 1795 г. былі ўведзены ў Мангайме і якіх, як даказана, Беласток не меў яшчэ ў 1772 г.[105].

---

103 Важнейшыя звесткі пра Мангаймскую школу, а таксама бібліяграфія маюцца ў слоўніку Граўве, даследаваннях Г. Рымана, Ю. Райса, Э. Бюкена, Ф. Вальтэра і інш.

104 Галоўны архіў старажытных актаў у Варшаве. Фонд Радзівілаў, ч. V, адз. зах. 10716. Ліст М. К. Агінскага ад 28.12.1780.

105 Нават выдатны аркестр пры бадэнскім двары ў Раштаце ў 1764 г. яшчэ не меў кларнетыстаў.— Л. Шыдэрмайэр. Названы твор. С. 201.

Калі параўнаць, напрыклад, спіс слонімскіх партытур з каталогам музычнай бібліятэкі ў Свіслачы канца XVIII ст., які ахопліваў даволі выпадковы і малааўтарытэтны збор твораў нямецкіх, італьянскіх і французскіх кампазітараў, аднак не меў ярка выражанага напрамку[106], ці з музычнымі творамі Ланьцута, дзе пераважала французская і італьянска-венская музыка, часта невысокай якасці[107],— толькі тады можна па-сапраўднаму ацаніць мэтанакіраваны характар музычнага двара ў Слоніме. А супастаўленне музычных інструментаў аркестра Агінскага з падобнымі інструментамі ў Беластоку пераканаўча сведчыць аб прымітыўнасці і адсталасці аркестра Браніцкага ў параўнанні са славалюбівымі памкненнямі Міхала Казіміра Агінскага. Апошні ў сярэдзіне XVIII ст. заснаваў самую сучасную для свайго часу музычную школу і паслядоўна ўдасканальваў як яе рэпертуар, так і тыя метады арганізацыі аркестра, што ўводзіліся Штаміцам і яго таленавітымі вучнямі. Пры гэтым неабходна мець на ўвазе, што па сваіх густах гетман да канца жыцця заставаўся чалавекам ракако. А таму дарэмна шукаць у яго сляды глыбокай цікавасці да венскай класікі. Імя Моцарта тут не знайсці. У сваім жыцці, як і ў сваіх музычных інтарэсах і схільнасцях, Агінскі да смерці ўвасабляў сабой думкі і культуру таго свету, які ўжо не існаваў.

На жаль, значна менш вядомы нам оперны рэпертуар слонімскага тэатра. Чыноўнікі гетмана, што складалі інвентарныя спісы, відаць, не маглі справіцца з італьянскімі назвамі і прозвішчамі. Пасля некалькіх няўдалых спробаў запісаць арыгінальнае гучанне назваў яны перайшлі на канструкцыі тыпу «італьянская опера». Сярод нямногіх твораў, якія можна ідэнтыфікаваць, перш за ўсё оперы Паісела, Дуні, Грэтры, Мансіньі, Джамелі, Сакіні, Гульельмі і Глюка, а таксама некаторых менш вядомых аўтараў. У прынцыпе тут у наяўнасці ўвесь арсенал тагачаснай опернай прадукцыі ў яе лепшых узорах, перш за ўсё італьянскіх з лёгкай дамешкай французскіх і нямецкіх. Увесь гэты шырокі асартымент назваў і прозвішчаў сведчыць пра вялікія

106 А. Мілер. Названы твор. С 63. Там знаходзіліся творы тых жа кампазітараў, якія меліся і ў Слоніме: Піхель (вельмі шмат), Бах, Паісела, Бакерыні, Джардані, Абель, Штайнер (напэўна Штаміц). Акрамя таго, шматлікія творы менш вядомых кампазітараў, а таксама нямала французскіх операў.

107 Гэты збор музычных твораў цяпер апрацоўваецца.

праграмныя амбіцыі і імкненні Агінскага, які здолеў уключыць у слонімскі рэпертуар найбольш значныя дасягненні тагачаснай оперы. І ў гэтых адносінах оперны рэпертуар Слоніма набліжаецца да рэпертуараў Мангайма, Бадэна, Штутгарта ці нават мюнхенскага двара, г. зн. самых праслаўленых тагачасных цэнтраў Германіі, якія ставілі тыя ж оперы, што і ў Слоніме[108].

Некаторую дадатковую інфармацыю можна атрымаць з іншых крыніц, дзе ёсць некалькі звестак пра пастаноўкі операў пры двары гетмана. У Слоніме існавалі даўнія тэатральныя традыцыі. Ужо ў 1769 г. быў там, акрамя прыдворнага тэатра, і школьны тэатр езуітаў пры мясцовым калегіуме, які ставіў даволі сур'ёзныя спектаклі, напрыклад «Аляксей. Драма ці, значыць, пастараль»[109]. Гэта рабілася ці то з намерам уступіць у спаборніцтва з Агінскім, ці, ва ўсякім выпадку, было спробай адзначыць спектаклем дзень імянінаў пратэктара школы, вядомага як прыхільніка Мельпамены. Услед, у 1771 г., Агінскі распарадзіўся паказаць у сваім тэатры оперу «Зменены філосаф», аўтарам музыкі якой, мабыць, быў ён сам. Відаць, тут гаворка ідзе аб перапрацоўцы оперы Паісела на тэкст Бартаці пад назвай «Уяўны філосаф», якая ставілася (пад рознай назвай) у Пецярбургу ў 1799 г. і ў Неапалі ў 1784 г.[110]. Нягледзячы на пэўную розніцу ў датах, што само па сабе яшчэ ні аб чым не сведчыць, гэтая акалічнасць тлумачыць той факт, што ўказаная опера пазней была паказана ў Варшаве Багуслаўскім пад рознымі назвамі — то як «Уяўны філосаф», то як «Зменены філосаф»[111].

У 1780 г. была паказана опера «Тэлемах», дакладней, «Тэлемака» на музыку мангаймца Джузепе Тоэкі. У гэты ж час, а менавіта 10.1.1780 г., яе прэм'ера адбылася ў Заходняй Еўропе[112]. Іншыя оперы, пас-

108 Л. Шыдэрмайэр. Названы твор. С. 530; Р.Краўс. Названы твор. С. 44; і інш.

109 «Аляксей. Драма ці, значыць, пастараль» была пастаўлена 4.3.1769 г. і прысвечана «Яснавяльможнаму пану Міхалу Казіміру князю з Казельска Агінскаму, Вялікаму гетману Вялікага княства Літоўскага, старосце Кальварыйскаму, Ушпальскаму і г.д. у гонар вялікіх урачыстых імянінаў і як выражэнне сапраўднай прыхільнасці ад слонімскіх школаў Святога Ісуса».— Гл.: Wizerunki i roztrzasania naukowe. Wilno, 1841. T. 19. S. 98; Л. Сімон. Названы твор. С. 78.; К. Эстрайхер. Названы твор. Т. 12. С. 1104.

110 Cat. of Opera Librettos. V. 1. P. 506.

111 А. Мілер. Названы твор. С. 93.

112 Каталог оперных лібрэта. Т. 1. С. 1055. Магчыма таксама, што гэта быў «Тэлемака» на музыку Р. Груа (Мюнхен, 1780), адзін экземпляр яго захоўваўся ў Мангайме.

таўленыя ў Слоніме,— гэта названая ўжо «Кандыцыя саслоўяў» (1781), «Сілы свету» і «Елісейскія палі» (1788)[113], якія прыпісваюцца Агінскаму. А ў гонар Станіслава Аўгуста (13.9.1784) была паказана опера «Дэзерцір» — папулярная кампазіцыя Мансіны на словы Седайна — ці то ў скарочанай форме, ці, магчыма, была гэта аднаактная опера, невядомая бібліёграфам. Акрамя таго, А. Мілер паведамляе пра пастаноўкі опер «Гіяс, цар яўрэяў», «Апазнаны Іосіф», «Смерць Абеля» і «Ісаак, фігура адкупіцеля»[114]. Выконваліся і араторыі. Першыя дзве оперы, «Gioas re die Giuda» і «Giusepp riconosciuto», напісаны Луіджы Бакерыні ў 1764—1769 гг., у час яго прабывання ў Лука. Там жа адбыліся і іх прэм'еры[115]. Трэцюю, «Смерць Абеля», трэба ідэнтыфікаваць з аднаіменнай араторыяй-ідыліяй (1732) на музыку Леанарда Леа і словы Метастазіо, якая доўгі час была ўзорам, мадэллю для падобных кампазіцый[116]. Чацвёртая ж, «Ісаак, фігура адкупіцеля», была, хутчэй за ўсё, аднайменнай кампазіцыяй («Isacco figura del Redentore») Дзітэрсдорфа (1766) ці такім жа творам Хольцбаўэра (1757)[117]. Нарэшце, згодна з Мілерам, у Слоніме нібыта была пастаўлена опера «Кароль-пастух», за якой магла хавацца ці то аднайменная опера «Кароль-пастух» П'етра Гульельмі на лібрэта Метастазіо (прэм'ера: 1767, Венецыя), ці то аднайменная опера Ёгана Адольфа Хасэ на той жа тэкст (прэм'ера: 1755, Губертусбург). Першая з дзвюх магчымасцей, відаць, найбольш верагодная[118].

З камедый, што ставіліся ў слонімскім тэатры, вядомы толькі «Мар'яна» Вальтэра (1786) і больш ранні яго твор «Альзіра» ў перакладзе Ляхніцкага[119]. Мілер

---

113 А. Мілер. Названы твор. С. 48; Л. Бярнацкі. Названы твор. Т. 2. С. 238, 307, 349.

114 А. Мілер. Названы твор. С. 48.

115 Граўве. Названы твор. Т. I. С. 778. Такую ж назву мае і араторыя Хасэ, але, пэўна, тут гаворка ідзе не пра яе.

116 Гэтая араторыя на словы Метастазіо і музыку Леа (1694—1744), напоўненая элегантнай, летуценнай меладычнасцю, адыграла значную ролю ў развіцці свайго жанру.

117 Араторыя Дзітэрсдорфа на словы Метастазіо ўпершыню выконвалася ў Гросвардайне ў 1766 г., а затым у Вене ў 1776 г. А музыка Гольцбаўэра на тыя ж словы, што захоўваецца ў калекцыі мангаймскага тэатра, была паказана на страсную пятніцу ў Мангайме. Таму цяпер нялёгка вызначыць, якая з двюх араторыяў тут маецца на ўвазе, бо абедзве яны карысталіся вялікай папулярнасцю.

118 Каталог... Названы твор. Т. 1. С. 921.

119 А. Мілер. Названы твор. С. 51; Л. Бярнацкі. Названы твор. Т. 2. С. 250.

і Бярнацкі выказваюць меркаванне, што былі таксама паказаны камедыі Кацярыны II «Ашуканец» і «Імяніны», перакладзеныя на польскую мову. Аднак гэта здаецца сумніцельным.

Пэўна, гэтымі нешматлікімі назвамі не вычэрпваецца рэпертуар ні камедый, ні операў. Зыходзячы з таго, што п'есы ставіліся ў Слоніме штодзённа і што там з «удзячнасцю глядзелі новыя камедыі», пра што сведчаць і паведамленні такіх гасцей, як Нямцэвіч ці Касакоўскі, можна меркаваць пра даволі багаты мясцовы тэатральны рэпертуар[120].

Акрамя таго, нельга не браць пад увагу і тэатр гетманавай у Седльцах, які ў пэўнай ступені быў філіялам слонімскай сцэны[121]. Гэты асобны двор меў уласную сцэну, дзе ставіліся «Размовы пастухоў і пастушак» (1783), опера «Цыганы» (1788) на лібрэта Ф. Князьніна і музыку, што прыпісвалася Агінскаму. Уласна кажучы, гэта, хутчэй за ўсё, была камічная опера з маналогамі і дыялогамі, якія перапыняліся арыямі, дуэтамі і хорамі, што, безумоўна, садзейнічала ўвядзенню цыганскіх матываў у польскую літаратуру[122]. У 1791 г. прагучала там і опера «Спартанская маці» на словы Князьніна і музыку Вінцэнта Леселя, а ў 1797 г.— «Шчаслівая сяліба»[123]. Усё гэта сведчыць, аднак, больш пра тагачасныя сувязі Седльцаў з Пулавамі, чым са Слонімам. І нарэшце, опера Паізела «La modista raggiratrice» на словы Джанбацісты Ларэнцы, надрукаваная ў Варшаве ў 1789 г. па загаду гетмана, была пастаўлена не толькі ў Варшаве (25.9.1789), але, мабыць, таксама ў Слоніме ці Седльцах[124].

Што тычыцца балетнага рэпертуару, то дакладна вядома, што ў час прыёму караля ў 1784 г. быў паказаны балет «Дэзерцір», аднак паколькі існуе шэсць яго тагачасных варыянтаў, нялёгка вызначыць, які з іх быў пастаўлены. Акрамя таго, слонімскі ансамбль у

---

120 Гл.: Ю. Нямцэвіч. Названы твор. С. 85 і інш.

121 Пра тэатр у Седльцах пісалі С. Віндакевіч, Ю. Крашэўскі, А. Мілер, К. Эстрайхер.

122 С. Віндакевіч. Названы твор. С. 104.

123 Л. Бярнацкі. Названы твор. Т. 2. С. 365.

124 Пастаноўка оперы прысвячалася дню нараджэння Фрыдрыха Вільгельма II. Звяртае ўвагу тое, што іграў же ансамбль, які складаўся не з прафесійных музыкантаў, а з «арыстакратычных дылетантаў», што зрабілі музычнае прысвячэнне прускаму каралю. Гэта яшчэ раз сведчыць пра шырокае распаўсюджанне музычнай культуры ў той час.

1791 г. выступаў у Дубне з «Дзікім балетам», «Каралеўскім балетам», «Балетам пра мельніка» і «Венгерскім балетам». На жаль, нічога невядома пра лёс балетаў, партытуры якіх знаходзіліся сярод музычных твораў, сабраных гетманам. Аднак можна меркаваць, што слонімскі балетмайстар Шлянцоўскі паставіў тыя балеты Курца і Піка, у якіх ён выступаў (напрыклад, балеты «Рыбак» або «Каханне па прымусу» Курца ці «Іспанская сірата» Піка)[125]. Яго ўздзеянне, як выканаўцы характэрных танцаў, асабліва адчувалася ў падрыхтоўцы і афармленні праграмы для кірмашоў у Дубне.

Вядома, што акрамя паказу операў і драматычных твораў тагачаснае тэатральнае жыццё пры дварах і палацах уключала таксама музычныя і драматычныя «дывертысменты» (спектаклі), якія праводзіліся з нагоды прыёмаў і святкаванняў. XVIII стагоддзе — эпоха забаваў, асамблеяў і ажыўленага грамадскага жыцця — абслугоўвала сябе, аддаючы перавагу музычным і тэатральным элементам, каб узбагаціць сцэнарыі святочных прыёмаў. Галоўная ўвага пры гэтым звярталася на тэатр, размешчаны на нерухомай сцэне ў палацавых салонах ці на алеях паркаў. У гэтых адносінах Слонім мог спаборнічаць з Пулавамі, Макатовам ці нават Ланьцутам, дзе вызначальнымі былі святы на вадзе. На жаль, звесткі пра іх не захаваліся, а таму выкарыстаем тут хаця б нязначныя крыніцы пра аналагічныя вялікія святкаванні і забавы ў Седльцах. З прычыны важнай, вырашальнай ролі мастацкіх элементаў у падобных мерапрыемствах варта крыху пагаварыць пра тыя натуральныя дабаўленні да тэатральнага рэпертуару, што рабіліся пры двары Агінскага.

Першая вядомая нам урачыстасць у Седльцах— гэта імяніны гетмана, якія святкаваліся яго жонкай. Як яны праводзіліся, мы даведваемся з тагачаснага пісьмовага паведамлення, а менавіта са сцэнарыя[126]. Гетмана ўвялі ў вялікую залу, якая ўяўляла сабой густы лес, дзе яго вітала прарочыца Сівіла. Яна абвясціла яму, што пасля смерці ён трапіць у «храм успамінаў». Пасля працяглай прывітальнай прамовы ў вершах Сівіла павяла гетмана

125 Гл.: Л. Бярнацкі. Названы твор. Т. 2. С. 365 і інш.

126 «Апісанне ўрачыстасці, арганізаванай у гонар Святлейшага пана Вялікага гетмана Вялікага княства Літоўскага ў час імянінаў у Седльцах».— Б-ка Чартарыскіх у Кракаве. Рук. 938. С. 529—533.

ў наступную залу, дзе пад балдахінам сядзела Гісторыя, акружаная вялікімі гетманамі мінулага — Жулкеўскім, Чарнецкім і Хадкевічам, якія запрасілі Агінскага да сябе. Гісторыя і гетман Хадкевіч у панегірычнай форме ўслаўлялі заслугі і дабрачыннасці Агінскага, вартага таго, каб заняць месца побач з імі. Нарэшце яны перадалі госцю дарункі: гетманскае жазло, палаш, шлем і зброю.

У гэтай вельмі тэатралізаванай сцэне сутыкнуліся два напрамкі: барока, напышлівая герaізацыя і алегарызацыя, з аднаго боку, і патрыятычны гістарызм адыходзячага XVIII ст., што асабліва выявіўся ў эпоху Вялікага сойма,— з другога. Можна меркаваць, што гэтая ўрачыстасць адбылася ў 1790 ці ў 1791 гг.— якраз у той час, калі ў Рэчы Паспалітай усё больш і больш праяўлялася цікавасць да ўласнага ваеннага мінулага, узнікалі спадзяванні на адраджэнне моцнай і энергічнай арміі. У гэтым сэнсе прыведзеная вышэй сцэна блізкая да знамянальнай «Каруселі», арганізаванай коштам караля Станіслава Аўгуста ў гонар свайго папярэдніка Яна III.

Крыху іншым настроем вызначалася ўрачыстасць ці, хутчэй, шэраг урачыстасцей з нагоды пяцідзённага візіту Станіслава Аўгуста ў Седльцы, які працягваўся з 20 па 25 чэрвеня 1783 г. Апісанне гэтага візіту даецца ў невялікай тагачаснай брашуры[127]. Прыезд манарха ў горад пад гром кананады віталі адпаведнымі прамовамі Флора і Цэрэра, а капэла, размешчаная на галерэі ратушы, выконвала прывітальную музыку. Вечарам у ілюмінаваным парку «капэла пры дапамозе духавых інструментаў і літаўраў спалучала ўсеагульнае лікаванне з прыгожым відовішчам». На наступны дзень у ляску Аляксандрава кароль сустрэў багіню, німфаў, бога пастухоў Пана, а таксама «дзікага чалавека, які іграў на музычным інструменцe» і, нарэшце, кітайскага купца. Усе віталі яго вершамі або песнямі, выказвалі сваю радасць з нагоды прыбыцця манарха. Калі ж ён наблізіўся да «турэцкай хаты» мусульманскага духоўніка, капэла янычараў, размешчаная каля мячэці, пачала абвяшчаць прыбыццё «караля». У час пазнейшай прагулкі ён наведаў грот Дзіяны, сустрэў вясталак і нарэшце падышоў да невялікай «сельскай» хаткі, дзе

---

127 «Прыём Найсвятлейшага пана Станіслава Аўгуста ў Седльцах у 1783 г.» (Варшава, б. г. выд.). Тагачаснае выданне Ф. В., прысвечанае жонцы гетмана.

за працай застаў усю сялянскую сям'ю, члены якой хорам прыпявалі прывітальную кантату і перадалі яму падарункі. Моцна стылізаваны пад фальклор тэкст гэтай песні выказваў — пры захаванні своеасаблівасцяў мазавецкага дыялекту — сардэчнае прывітанне:

Вазьмі сэрцы, верныя Сабе,
Урэшце і кветак дамо Табе...

Пры гэтым селянін танцаваў з кожнай са сваіх дачок — гэта была, несумненна, загадзя падрыхтаваная балетная сцэна. У іншых хатах адбываліся падобныя прывітанні, а ў адной з іх птушкалоўка падаравала каралю любімую птушку, выканаўшы пры гэтым з птушкаловам дуэт, стылізаваны пад народную песню. Затым караля сустрэла Сівіла і пастушкі, што пасвілі авечак і спявалі песні, вітаючы госця каралеўскага сану. Пасля манарха напаткала група пастухоў, якія напявалі песні, а ад некалькіх жанчын, што даілі кароў, несліся ў час іх працы стылізаваныя напевы. На наступны дзень кароль слухаў *імшу «з любімых музычных твораў»*, а за абедам цешыў сябе разнастайнымі стравамі. Аркестр у гэты дзень быў асабліва разадзеты. «У канцы саду размясціліся замаскіраваныя горцы ва ўласцівым для іх, але даволі элегантным убранні, з каралеўскімі ініцыяламі на капелюшах. Яны ігралі на розных інструментах, вітаючы Яго Вялікасць караля цудоўнымі мелодыямі і спевамі...» Затым караля павялі на венецыянскі кірмаш, дзе сярод крамаў з дробнымі таварамі кожная дванаццатая гандлярка прапанавала яму музычныя інструменты, і калі кароль да яе заходзіў, «яна іграла на некаторых з іх... каб выявіць іх якасці». А вечарам кароль напаткаў «тэатр на шасці колах», які «цягнулі чатыры пары валоў. Дзеля задавальнення ўсіх гледачоў польскія акцёры ігралі там невялікую аперэтку, якую яны закончылі песенкай, што выконвалі на ўсіх музычных інструментах». Гэты рухомы тэатр на адным возе быў, вядома, абмежаваных памераў, але дастаткова вялікі, каб размясціць двор караля і гетманавай. І доказам таму з'яўляецца той факт, што спатрэбілася восем быкоў, каб такі цяжар крануць з месца. Нейкі незвычайны педант 12 гадоў раней стварыў тэатр на лодках, які плаваў у Слоніме па каналу Агінскага, — гэта быў папярэднік (оперна тэатра Мараіна. Магчыма, гэтыя абедзве незвычайныя формы тэатра — справа рук аднаго і таго ж майстра, надзеленага фантазіяй барока,

схільнасцю да незвычайнага. Гэтыя рысы ў значнай ступені характэрны і для ладу думак самога гетмана.

Пасля спектакля ў Седльцах адбыўся баль, якому папярэднічаў кароткі сімфанічны канцэрт. На наступны дзень кароль наведаў групу артыстаў, пераапранутых у жняцоў і жнеяў, якія сустрэлі яго вясёлымі песнямі і, танцуючы, павялі да сваёй гаспадыні. А ў апошні дзень на лясным лужку была паказана спецыяльна напісаная для прыёму караля п'еса «Размовы пастухоў і пастушак» з устаўкамі пастаральнай музыкі, дзе як галоўныя інструменты гучалі жалейкі. Гэты спектакль, што меў выразна стылізаваныя пад фальклор форму і змест, закончыўся мазуркай, якую выканалі пастухі вакол каралеўскай эмблемы. А пасля ў адной з італьянскіх «хатак» Станіслаў Аўгуст разглядаў «куклы, што танцавалі, як заведзеныя». На заканчэнне «башкірскія дзеці перад Яго Светласцю каралём выканалі танец казакаў з разнастайнымі і грацыёзнымі фігурамі»[128].

Як бачым, для тэатралізаванага прыёму караля былі выкарыстаны розныя стылявыя матывы позняга барока і ракако з прыцягненнем блізка- і далёкаўсходніх элементаў, запазычаных з венецыянскіх рэмінісцэнцый, міфалогіі і антычнага свету,— вобразы, так характэрныя для гэтай эпохі. Але галоўная роля адводзілася тут пастушыным ідыліям і мясцовым праявам пастаральнай штучнай народнасці, такой тыповай для надыходзячых часоў сентыменталізму з усім іх налётам наіўнай звышпачуццёвай ідылічнасці. Выканаўцы спектакля складаліся галоўным чынам з дзвюх груп. З аднаго боку, гэта былі аматары: унучка гетманавай у ролі пастушкі, прыёмная дачка гаспадыні, паненка Акнінская, якая танцавала казачкай і іграла на жалейцы, і «знатныя дамы і кавалеры» ў ролі жнеяў і жняцоў. Але, з другога боку, побач, несумненна, прысутнічалі прафесійны прыдворны аркестр, ваенная янычарская капэла гетмана, дасведчаная тэатральная трупа і нарэшце балетны ансамбль. Апошні, магчыма, прыбыў са слонімскай балетнай школы, вучняў і вучаніц якой няцяжка было пазнаць у тых башкірскіх дзецях, што выконвалі «танец казакаў з разнастайнымі і грацыёзнымі фігурамі». Такім чынам, адбылося спалучэнне аматараў з прафесіяналамі. Тэатр увахodзіў

---

128 Тамсама.

у штодзённае жыццё і набываў рысы рэчаіснасці, а жыццё, наадварот, упрыгожвала сябе фарбамі экзотыкі, разнастайнасці і незвычайнасці сцэнічнага свету, касцюмам і грымам.

Тут заканчваецца наш разгляд, які не прэтэндуе на вычарпальнае апісанне Слоніма ці хаця б толькі мецэнацтва гетмана Міхала Казіміра Агінскага ў сферы музыкі і тэатра. Ды і гаворка вялася тут пераважна пра выяўленне і першую інвентарызацыю даступнага для выкарыстання матэрыялу, яго класіфікацыю ў пэўных агульных гістарычных і культурных межах. Малюнак, што выявіўся на гэтых старонках, атрымаўся сапраўды дзіўным, бо ён у многіх месцах адрозніваецца ад таго, што было сказана раней, калі даследаванне мецэнацтва Агінскага вялося па звычайных і пракладзеных дарогах. Выявілася ж, што тут, у Слоніме, сярод палескіх балотаў, узнік, на жаль, на кароткі час — усяго толькі на 15 гадоў,— магутны музычны цэнтр з бліскучым, багатым на інструменты аркестрам, выдатным оперным ансамблем, цэнтр, які пераносіў на беларускія землі ўсе апошнія дасягненні ў рэпертуары і тэхніцы Мангаймскай школы, дзе спектаклі ставіліся на аснове самых лепшых твораў сусветнай опернай літаратуры. Сярод шматлікіх іншых наватарскіх культурных дасягненняў гетмана, якія назаўсёды ўпісалі яго імя ў кагорту самых выдатных людзей эпохі Асветніцтва,— яго мецэнацтва ў сферы музыкі і тэатра, якое, як сведчаць нам крыніцы, сёння аніяк не блякне, а, наадварот, набывае ўсё новы бляск. Дзякуючы асобе Агінскага мы змаглі ўбачыць у Слоніме адзін з самых дзейсных і прыцягальных музычных цэнтраў Рэчы Паспалітай, што хілілася да ўпадку, цэнтр, які заняў надзейнае месца не толькі ў гісторыі польскай музыкі, але і ў гісторыі польскай нацыянальнай культуры і варты таго, каб, улічваючы гэтыя акалічнасці, называцца побач з Пулавамі і каралеўскімі Лазенкамі. Слоніму і Агінскаму мы ўдзячны за пераканальны доказ таго, што ў галіне музыкі і тэатра ўся тагачасная Рэч Паспалітая з яе беларускімі, літоўскімі і ўкраінскімі землямі, што далёка распасціраліся на Усход, прыняла актыўны ўдзел у мастацкім жыцці Еўропы. Калі паглядзець на радыус уздзеяння новага стылю, які, пераадольваючы схему барока, прывёў да класіцызму, што пазней так цудоўна расквітнеў, стылю,

прыўнесенага Мангаймам у музыку XVIII ст., то можна гаварыць пра пэўны музычны універсалізм, які ахапіў значную частку кантынента, ва ўсякім выпадку амаль усю Еўропу, бо аказваецца, што і Рэч Паспалітая, усходнія граніцы якой супадалі з межамі тагачаснага Вялікага княства Літоўскага, беларуска-літоўскай дзяржавы, трапляе са сваёй шматвяковай культурнай традыцыяй у сферу ўздзеяння гэтага новага ўніверсальнага стылю[129]. Беларускія і ўкраінскія пагранічныя вобласці не толькі востраканечнымі вежамі сваіх цэркваў у стылі барока ці падрэзанымі шпалерамі садоў, але і сваёй мастацкай культурай засведчылі яшчэ раз, мабыць, апошні раз у дадзеным выпадку, пад элегантныя акорды мангаймскай музыкі сваю належнасць да адзінага стылю еўрапейскай культуры.

129 Тут неабходна з усёй настойлівасцю падкрэсліць, што ў Расіі мангаймская музыка не знайшла значнага водгуку. З сярэдзіны XVIII ст. асабліва моцны ўплыў Заходняй і Цэнтральнай Еўропы абмяжоўваўся там выключна запазычваннем італьянскай і французскай опернай музыкі. Як справядліва заўважае Ліванава (Русская музыкальная культура XVIII века. М. 1952. Т. 2. С. 105), опера стала важнейшай праблемай тагачаснай рускай музыкі, вызначала яе стыль і інтарэсы. Напрыклад, Б.Бартнянскі, які па праву разглядаецца як увасабленне духу рускага ракако, ва ўсёй сваёй творчай дзейнасці знаходзіўся пад уплывам італьянцаў. У інструментальнай музыцы, цікавасць да якой у канцы стагоддзя ўзрасла, гэта значыць у час, калі мода на мангаймскі стыль змяншалася, Расія звярнулася да венскіх класікаў, асабліва да творчасці Гайдна і Моцарта. Тым не менш некаторыя кампазіцыі маладога Штаміца і іншых мангаймаўцаў праз «парыжскую моду» трапілі ў калекцыі такіх аматараў музыкі, як, напрыклад, граф Мікалай Шарамецьеў.

ДАДАТАК 1

СЛОЎНІК МУЗЫКАНТАЎ

складу драматычнай трупы, оперы і балета пры двары гетмана Агінскага[1]

1. АДАМОЎСКІ: *музыкант слонімскага аркестра, які з 1.9.1776 да 1.3.1778 г. атрымоўваў плату па чатыры дукаты ў месяц. У пазнейшых спісах на атрыманне грошай не значыцца. (Б-ка. Рук. 139.)

2. АНАСТАЗІЯ: у 1790 г. *танцоўшчыца слонімскага балета, у 1791 г. выступала ў Дубне. (Б-ка. Рук. 139.)

3. АПАЛОНІЯ: у 1790 г. танцоўшчыца слонімскага балета, у 1791 г. выступала ў Дубне. (Б-ка. Рук. 139.)

4. АСОЎСКІ: музыкант слонімскага аркестра, які з 1.9.1776 да 1.3.1778 г. атрымоўваў па чатыры дукаты ў месяц. У пазнейшых спісах на атрыманне платы яго прозвішча не значыцца. (Б-ка. Рук. 139.)

5. БАБРОЎСКІ А.: *падпісваўся як «музыкант». Музыкант капэлы* гетмана, хутчэй за ўсё, з целяханскага аркестра. 20.9.1795 г. атрымаў у Слоніме 151 злоты для струнаў і трубаў балерунам з Целяханаў. (Б-ка. Рук. 230.)

6. БАГРЭЕВА М.: спявачка слонімскай оперы, атрымоўвала з 1.9.1776 да 1.11.1777 г. у месяц плату ў пяць дукатаў, а яшчэ два дукаты і 10 злотых «на сталаванне». Пэўна, пасля 1777 г. неўзабаве пакінула Слонім. (Б-ка. Рук. 139.)

7. БАЎМ (Баўме): музыкант слонімскага аркестра. З 1.9.1776 да 1.3.1777 г. атрымоўваў па 10 дукатаў у месяц, пазней, да 1.3.1778 г. — па 12 дукатаў. У 1785 г., на працягу двух месяцаў, атрымоўваў па 13 дукатаў штомесяц, а да канца года — па восем. Такая ж плата заставалася ў яго і ў 1792 г. (Б-ка. Рук. 139.)

8. БАЎЭР АНТОН: апошні прыдворны капельмайстар Агінскага ў Слоніме, Галенаве і Варшаве. Пад яго наглядам знаходзіўся як музычны архіў, так і музычныя інструменты. У перыяд з 1799 да 1.6.1800 г. яго месячная плата складала сем дукатаў. Ён выказаў прэтэнзіі на 500 дукатаў (6000 злотых), што былі завешчаны яму

---

[1] Скарочаны спіс крыніцаў для слоўніка грунтуецца на важнейшых даследаваннях, што ўжо апублікаваны і ўвайшлі ў навуковы ўжытак, а таксама на архіўных матэрыялах. У дадатку выкарыстаны названыя працы наступных аўтараў: А. Андрыеўскага, І. Бэлзы, Л. Бярнацкага, Л. Галамбёўскага, Е. Л. Гербера, Слоўнік Граўве, С. Дамброўскага, М. Карасоўскага, А. Мілера, А. Палінскага, Ю. Райса, А. Савінскага, А. Хібінскага, Я. Шванкоўскага, Г. Шыльінга, Р. Эйтнера. Каб не паўтараць назвы гэтых прац, далей падаюцца толькі прозвішча аўтара, том і старонка. Спасылкі на рукапісы з Бібліятэкі ПАН у Кракаве таксама даюцца скарочана — Б-ка. Рук. Яшчэ раз хацелася б прыгадаць пра пэўныя цяжкасці, што ўзніклі пры вызначэнні функцыянальных абавязкаў некаторых асобаў,— пра гэта даволі падрабязна гаварылася ў спасылцы пятай да чацвёртага раздзела.

гетманам па спадчыне. Акрамя таго, каса Агінскага была яму вінавата 1008 злотых нявыплачанага заробку. Спадчыннікі гетмана спадзяваліся, што прыйдуць да кампрамісу з ім, выплаціўшы 3000 злотых. Нарэшце 2.11.1801 г. Баўэр згадзіўся, што з сумы, якая належала яму па завяшчанні, ён возьме толькі 333 дукаты з умовай, што грошы будуць выплачаны на працягу месяца. Са свайго боку ён быў вінаваты многім асобам розныя сумы. Гэта прыводзіла да ўскладнёных пераразлікаў. Пасля смерці Агінскага Баўэр жыў у Чарнажылах паблізу Велюня пры двары пляменніка гетмана (сына полацкага кастэляна Адама Бжастоўскага і Генавефы Агінскай) графа Ксаверыя Бжастоўскага, даўгаўскага старосты. Адтуль выказваў ён далейшыя прэтэнзіі спадчыннікам і іх упаўнаважанаму. Апошні са свайго боку ў лісце ад 4.7.1803 г. папракаў Баўэра за неахайныя адносіны да музычнага архіва і музычных інструментаў, якія яму былі даручаны[2]. (Б-ка. Рук. 270, 317. С. 133, 135, 279.)

9. БОЙІ: музыкант слонімскага аркестра. На 1.1.1782 г. каса гетмана была вінавата яму 28 дукатаў. У 1785 г., да лютага, месячная плата Бойі складала сем, а да жніўня — чатыры дукаты. На працягу васьмі месяцаў 1792 г. яму штомесячна выплачвалі па шэсць дукатаў. Родзічам, яго несумненна быў Ян Бойі — «тэхнічны майстар па тэатру і машынах» у Слоніме, а пазней наглядчык замка ў Галенаве. Пасля ад'езду архітэктара Мараіна кіраваў будаўніцтвам тэатра. Агінскі завяшчаў яму 1000 дукатаў. Вядома, што Бойі купіў некалькі музычных інструментаў са спадчыны гетмана. (Б-ка. Рук. 139, 317, 344.)

10. БУДЗЕВІЧ: музыкант слонімскага аркестра, месячная плата якога з 1.9.1776 да 1.3.1778 г. складала 90 злотых. У пазнейшых спісах на атрыманне грошай не сустракаецца. Ён быў, магчыма, бацькам танцоўшчыцы Будзевіч. Прозвішча яго амаль ідэнтычнае з прозвішчам дырыжора тучынскага аркестра серадзецкага ваяводы Валеўскага, які ў 1794 г. загадаў паставіць аперэту «Патройнае вяселле» Княжніна. А калі гэта адна і тая ж асоба, то слонімскага Будзевіча, што лічыўся вучнем Гайдна, Агінскі, прыхільнік музыкі апошняга, мог паслаць на вучобу да гэтага кампазітара. (А. Савінскі. С. 45; Б-ка. Рук. 139.)

11. БУДЗЕВІЧАЎНА: танцоўшчыца слонімскага балета, магчыма, дачка музыканта з такім жа прозвішчам. З 1.6.1777 г., з моманту залічэння ў балет, атрымоўвала штомесяц па аднаму дукату. (Б-ка. Рук. 139.)

12. БУКОЎСКІ ЮЗАФ: гардэробшчык слонімскага тэатра. У той час, калі балет знаходзіўся ў Дубне, займаўся доглядам, рамонтам і ўпакоўкай касцюмаў. Са снежня 1790 да лютага 1791 г. атрымоўваў па тры дукаты ў месяц. (А. Мілер. С. 45; Б-ка. Рук. 166.)

13. БУРКХАРТ: музыкант слонімскага аркестра. Са жніўня 1782 г. атрымоўваў месячную плату ў чатыры дукаты, такую ж — і ў 1784 г. У студзені і лютым 1785 г.— па восем дукатаў, а пазней, да ліпеня,— па пяць дукатаў. У пазнейшых спісах на плату яго прозвішча няма. Магчыма, што тады ж і пакінуў Слонім. (Б-ка. Рук. 124, 139.)

14. БЯГАНСКІ: памёр у лютым 1785 г. Музыкант слонімскага аркестра. З 1.9.1776 да 1.8.1777 г. самы нізкі яго месячны заробак складаў 24 злотых, а пазней, да 1.3.1778 г., ён атрымоўваў 36 злотых. На 1.1.1782 г. доўг гетманскай касы Бяганскаму склаў 11 дукатаў і

---

2 «...музычны архіў і інструменты рознага віду знаходзіліся пад Вашай апекай, аднак паміж станам, які яны мелі пры жыцці гетмана, і тым, у якім яны аказаліся ў час продажу на аўкцыёне,— вялікая розніца...»

шэсць злотых. З 1785 г. і да смерці атрымоўваў па два дукаты і адзін злоты штомесячна. (Б-ка. Рук. 139.)

15. БЯЛЯЎСКІ МІХАЛ: падпісваўся як «музыкант». Музыкант гетманскай капэлы. Пэўна, быў членам целяханскага аркестра. У 1797 г. яго месячны заробак складаў восем дукатаў, а 16.2.1799 г. ён распісаўся ў атрыманні 10 дукатаў, што былі выплачаны ў лік наступнага года. Яго прозвішча амаль ідэнтычна прозвішчу Міхала Бялянскага — музыканта радзівілаўскага аркестра ў Нясвіжы другой палове XVIII ст. У дадзеным выпадку можна выказаць здагадку, нібыта апошні перасяліўся ў двор гетмана Агінскага... (А. Мілер. С. 39; Б-ка. Рук. 230, С. 92.)

16. БЯРНАЦКАЯ КАЦЯРЫНА: спявачка пры двары гетмана ў Варшаве (1777—1849). Атрымоўвала ў 1799—1800 гг. месячны заробак у шэсць дукатаў. Па жаданню Агінскага вывучала за кошт гетмана італьянскую мову ў Альцыяці. 2.10.1800 г., пасля кароткага ўдзелу ў ансамблі Трускаляўскай, выступіла ў Варшаве ў ролі графіні ў оперы «Школа зайздросных». У канцы мая 1802 г. надоўга перайшла працаваць у віленскі тэатр. Там набыла рэпутацыю лепшай спявачкі (Лялевель). (А.Мілер. С. 121, 130; Л. Бярнацкі. Т. 1. С. 402—404; Я. Шванкоўскі. С. 25; Б-ка. Рук. 317, 345. С. 34.)

17. БЯРНАЦКІ: музыкант слонімскага аркестра. З 1.9.1776 да 1.6.1778 г. штомесячна атрымоўваў плату па 54 злотых. У пазнейшых спісах на атрыманне грошай не лічыцца. (Б-ка. Рук. 139.)

18. ВАЙТКЕВІЧ: музыкант слонімскага аркестра. З 1.9.1776 да 1.3.1778 г. атрымоўваў шэсць дукатаў у месяц. Быў у Слоніме яшчэ ў лютым 1792 г. і зарабляў тады сем дукатаў. Затым разам з дваром гетмана перасяліўся ў Варшаву, дзе і атрымліваў грошы. (Б-ка. Рук. 139.)

19. ВАСІЛЕЎСКІ МАРЦІН: музыкант гетманскага аркестра ў Галенаве і Варшаве. Атрымоўваў у 1799—1800 гг. месячную плату ў тры дукаты. Пасля смерці гетмана з касы Агінскага яму належала 240 злотых. (Б-ка. Рук. 317. С. 100, 135, 279.)

20. ВАСІЛЬ: прыбіральшчык слонімскага тэатра. З 1.9.1776 да 1.3.1777 г. атрымоўваў 18 злотых у месяц, пазней, да 1.3.1778 г.,— па 30 злотых. У 1792 г. яго месячная плата дасягнула аднаго дуката і 12 злотых. Яшчэ ў 1797—1798 гг. знаходзіўся ў Слоніме, дзе меў пенсію 192 злотых у год. (Б-ка. Рук. 139, 230.)

21. ВАХСМУНТ К. Г.: піратэхнік у Слоніме. У 1788 г. ён упамінаўся «як пажарны ахоўнік» (магчыма, меўся на ўвазе распальшчык), а ў 1791 г.— як піратэхнік (феерверкмайстар). Па паходжанні немец. (Б-ка. Рук. 167, 536.)

22. ВІНЦЭНТЫ: музыкант слонімскага аркестра. З 1.9.1776 па 1.2.1777 г. зарабляў у месяц 24 злотых, а пазней, да 1.3.1778 г.,— па 30 злотых. У пазнейшых спісах на атрыманне грошай яго прозвішча не ўпамінаецца. (Б-ка. Рук. 139.)

23. ВЯЖБІЦКІ: адзін з прыслугі слонімскага тэатра. Каса гетмана 1.1.1782 г. была яму вінавата 12 злотых. У 1785 г. атрымоўваў месячную плату адзін дукат і 12 злотых. (Б-ка. Рук. 139.)

24. ВЯЖБІЦКІ: танцоўшчык слонімскага балета. Зарабляў з 1.6.1777 г. (дата прыёму на працу) па аднаму дукату ў месяц. У пазнейшых спісах на атрыманне грошай не ўпамінаецца. (Б-ка. Рук. 139.)

25. ГАЛАЎНЯ: музыкант слонімскага аркестра. Атрымоўваў з 1.9.1776 да 1.1.1777 г. штомесяц плату ў 45 злотых, пазней, да 1.3.

1778 г.,— 54 злотых, а да сакавіка 1785 г.— тры дукаты і 15 злотых. Пасля 1785 г., пэўна, пакінуў Слонім. (Б-ка. Рук. 139.)

26. ГЕБЕРЛЕ (Геберлей) КАРОЛЬ: музыкант слонімскага аркестра. Атрымоўваў з 1.1.1776 да 1.3.1778 г. высокі заробак — 12 дукатаў штомесяц і два дукаты «на сталаванне». На 1.1.1782 г. каса гетмана была павінна яму 60 дукатаў. У 1785 г. зарабляў толькі восем дукатаў, такую ж плату меў у 1792 г. Напэўна, карыстаўся асаблівым даверам гетмана, таму што ў 1792 г. яму было даручана, перад тым як пакінуць Слонім, захаваць музычны архіў і музычныя інструменты, змясціўшы іх у касцёле бернардзінак. Яшчэ ў 1797 г. заставаўся на службе ў гетмана ў Галенаве і атрымоўваў па 16 дукатаў штомесяц, хаця ў гэты час ужо не ўваходзіў у склад аркестра. (Б-ка. Рук. 139, 317. С. 92.)

27. ГЕРМАНАВА: спявачка слонімскай оперы. Магчыма, жонка акцёра, які пад такім жа прозвішчам у 1774, 1777 і 1781 гг. выступаў у Варшаве, дзе выступала таксама і яна. Пазней была ў Слоніме. Там з 1.9.1776 да 1.3.1778 г. атрымоўвала месячную плату ў шэсць дукатаў. У 1780 г. спявала ў оперы «Тэлемак» («Тэлемах»). Затым стала прымадоннай нясвіжскага тэатра. (Л. Бярнацкі. Т. 2. С. 208, 307, 388, 390, 399, 407; А. Хібінскі. С. 44; А. Мілер. С. 40, 51; А. Палінскі. С. 164; Б-ка. Рук. 139.)

28. ГОЛЬДЭР: музыкант слонімскага аркестра. Быў пры двары Агінскага нядоўга (каля 1779—1783 гг.). На 1.1.1782 г. каса гетмана была вінавата яму 15 дукатаў і шэсць злотых. У пазнейшых спісах на атрыманне платы не сустракаецца. (Б-ка. Рук. 139.)

29. ГРАБЭНБАЎЭР ДАМІНІК: прыдворны клавесініст у Слоніме. Вядомы нам спачатку па Беластоку, дзе ў 1757—1772 гг. ён служыў клавесіністам пры двары гетмана Браніцкага. Там у 1758 г. ажаніўся з Ганнай Хінтц. Адначасова выкладаў музыку для дзяцей удавы палкоўніка Пашкова. Атрымоўваў тады 126 злотых у месяц і, акрамя таго, 108 злотых дарожных для паездкі ў Слонім, куды ён, хутчэй за ўсё, перасяліўся ў 1778 г. 1.1.1779 г. падпісаў з гетманам дагавор на восем гадоў, дзе абавязаўся «весці ўзорнае выкладанне пэўным асобам на клавікордзе» за пяць дукатаў у месяц[3]. На 1.1.1782 г. каса гетмана была вінавата яму 24 дукаты. У 1785 г. ён атрымоўваў штомесячна шэсць дукатаў і столькі ж у 1792 г. У яго былі, пэўна, фінансавыя цяжкасці, бо ў 1791 г. ён быў даўжніком Яна Лутыка, а жонка спрабавала сёе-тое зарабіць рознымі работамі: так, у 1790 г. яна за пяць дукатаў шыла рукавы са шлякамі для балетнага ансамбля перад яго гастролямі ў Дубне. У 1796 г. разам з Каролем Лейманам Грабэнбаўэр падаў скаргу на жонку гетмана Браніцкага і патрабаваў кампенсацыю за тое, што яна затаіла завяшчанне гетмана, які гарантаваў усім служачым двара двухгадовы аклад. Да працэсу справа

---

3 «З сённяшняга дня прымаю я на сваю службу пана Дамініка Грабэнбаўэра з яго дачкой. Абавязкам яго будзе весці школу ўзорнага навучання пэўных асобаў ігры на клавікордзе. А яго дачцэ, паненцы Еве Грабэнбаўэр, абавязкам будзе: вучыць зададзеныя ўрокі, спяваць, дзе будзе загадана, і іграць у тэатры оперы і камедыі. Я, са свайго боку, бяру на сябе абавязак плаціць штомесячна бацьку па пяць, а дачцэ — па тры дукаты і выдзяляць на адзенне для кожнага з іх па 12 дукатаў у год, на кватэру, яе ацяпленне і свечкі — 50 дукатаў. Гэты дагавор мае сілу на працягу васьмі гадоў, і раней пакідаць працу не дазваляецца. Падпісана ў Слоніме 1 студзеня 1779 г. Міхал Агінскі». (Б-ка. Рук. 270.)

не дайшла з-за таго, што ўвайшлі ў сілу новыя прускія законы. 25.2.1804 г., калі Грабэнбаўэра ўжо, напэўна, не было ў жывых, яго жонка Ганна пацвердзіла атрыманне кампенсацыі са спадчыны гетмана за страты па прэтэнзіях яе і мужа ў суме 150 злотых. (А. Хібінскі С. 41, 153; А. Мілер. С. 53; С. Дамброўскі. С. 20, 26; Б-ка. Рук. 131, 139, 270.)

30. ГРАБЭНБАЎЭР ЕВА: спявачка слонімскай оперы. Дачка Даменіка і Ганны. Нарадзілася ў 1760 г. 1.1.1779 г. разам са сваім бацькам падпісала дагавор з Агінскім, паводле якога яна павінна была «вучыць зададзеныя ўрокі, спяваць, дзе будзе загадана, і іграць у тэатры оперы і камедыі». У 1780 г. спявала ў оперы «Тэлемак» («Тэлемах»). На 1.1.1782 г. каса гетмана была вінавата ёй 16 дукатаў пры заробку тры дукаты ў месяц. Заставалася ў Слоніме да сакавіка 1785 г., атрымліваючы па чатыры дукаты. Неўзабаве пакінула Слонім разам са сваім мужам — славутым спеваком Міхелем Лазарыні. (Л. Бярнацкі. Т. 2. С. 307; А. Хібінскі. С. 153; С. Дамброўскі. С. 26; А. Мілер. С. 52; Б-ка. Рук. 139, 270.)

31. ГРОМАН: музыкант слонімскага аркестра, якому на 1.1.1782 г. каса гетмана павінна была 18 дукатаў і якому разам з яго жонкай былі яны «заплачаны пры звальненні». Пэўна, ён пакінуў Слонім, таму што ў пазнейшых плацежных ведамасцях яго прозвішча няма. (Б-ка. Рук. 139.)

32. ДАБРАНСКІ АДАМ: музыкант аркестра гетмана ў Галенаве і Варшаве, памёр у 1804 г. У 1797 г. атрымоўваў плату ў тры дукаты ў месяц, якая заставалася нязменнай да смерці гетмана. У маі 1800 г. павінен быў як адзін з музыкантаў суправаджаць гетмана ў падарожжы па Літве, якое, аднак, не адбылося. Пасля смерці гетмана яго каса была вінавата Дабранскаму 432 злотых. З гэтай прычыны ён зведаў таксама фінансавыя цяжкасці і быў даўжніком іншых музыкантаў — Дамбковіча і Пташэўскага. Яго даўгі былі аплачаны толькі пасля яго смерці, калі ў канцы мая 1804 г. яго сціплы гардэроб быў прададзены за 32 злотых і 12 грошаў[4]. (А. Мілер. С. 46; Б-ка. Рук. 317. С. 92, 135, 279)

33. ДАВІЯ ДЭ БЕРНУЧЫ ГАННА: італьянская спявачка. У 1776 г. выступала ў Варшаве, дзе 24 кастрычніка падпісала з Агінскім пагадненне, што будзе працаваць прымадоннай слонімскай оперы з 1.3.1777 г.,— тэрмінам на тры гады з месячнай платай у 25 дукатаў

---

[4] Пералік рэчаў, што засталіся пасля смерці Адама Дабранскага:

«добрых кашуляў з манішкамі	тры
добрыя старыя кашулі	дзве
старыя панчохі	дзве пары
старыя сподні	адны
сянік палатняны	адзін
старая парваная прасціна з тонкага палатна	адна
стары начны каўпак	адзін
старая прасціна	адна
малыя старыя падушкі	дзве
старая коўдра	адна
камізэлькі старыя суконныя	дзве
кажух маскоўскі стары	адзін
кручкоў жалезных да ботаў	адна пара
розныя старыя панчохі, кавалкі ад порткаў фланель, сподні і г. д».	

(Б-ка. Рук. 270.)

і харчаваннем. Відаць, гэтае пагадненне хутка згубіла сілу, таму што ўжо ў чэрвені 1777 г. спявачка выступала ў Варшаве разам з Кампаньучы і Гіблем у операх «Маляр, закаханы ў сваю натуршчыцу» Грэтры, а таксама «Галантная Падрона» Паісела. Пра яе апошнюю вельмі ўдалую ролю згадвалі яшчэ ў 1785 г. Пасля гастроляў у Рэчы Паспалітай яна з поспехам выступіла ў Санкт-Пецярбургу. Час яе ад'езду з Рэчы Паспалітай невядомы. Ва ўсякім выпадку ў 1792 г. яна зноў была ў Неапалі, дзе больш цанілася не як спявачка, а як камічная актрыса. (Л. Бярнацкі. Т. 1. С. 133, 276; С. Дамброўскі. С. 20; Е. Гербер. Т. 1. С. 814; Б-ка. Рук. 139.)

34. ДАЛІНГЕРАВА АГНЕШКА: эканомка танцоўшчыцаў і танцораў слонімскага опернага ансамбля. Займалася пытаннямі гаспадаркі і харчавання. (Б-ка. Рук. 229.)

35. ДАМАНСКІ: з верасня 1784 г. гардэробшчык слонімскага тэатра. У гэты і наступныя гады атрымоўваў пяць дукатаў і чатыры злотых у месяц. (Б-ка. Рук. 124, 139.)

36. ДАМБІНСКІ: музыкант са слонімскага аркестра, які з 1.9.1776 да 1.3.1778 г. атрымоўваў у месяц чатыры дукаты. У пазнейшых спісах на атрыманне грошай яго прозвішча няма. (Б-ка. Рук. 139.)

37. ДАМБКОВІЧ КАРОЛЬ: музыкант аркестра гетмана ў Галенаве і Варшаве, а раней — у Слоніме. У 1797 г. атрымоўваў месячную плату ў тры дукаты, якая заставалася нязменнай да смерці Агінскага. З касы гетмана яму належала 432 злотых і, акрамя таго, апошняя плата ў 23 злотых і 23 грошы. З музычнай спадчыны гетмана ім былі куплены некаторыя партытуры. (Б-ка. Рук. 317. С. 92, 100, 106, 135, 279; Рук. 344.)

38. ДАНЕСІ АЛЯСАНДРА: капельмайстар слонімскага аркестра. Паводле слоў А. Палінскага, ён нібыта свой жыццёвы шлях распачаў спеваком нясвіжскага тэатра ў часы княжання Караля Радзівіла («Пане каханку»), аднак гэта здаецца малаверагодным. У Слоніме, ва ўсякім выпадку, ён ужо быў у 1776 г., дзе як капельмайстар з 1.9.1776 да 1.3.1778 г. атрымоўваў штомесяц па 12 дукатаў. Затым перабраўся, таксама капельмайстрам, у Нясвіж і займаў гэтую пасаду з 1784 да 1785 г. Сучаснікі прыпісвалі яму аўтарства музыкі да «Агаткі». На самай жа справе яе напісаў Д. Голанд. (А. Хібінскі. С. 19, 151; І. Бэлза. Т. 1. С. 365; Л. Бярнацкі. Т. 1. С. 286; А. Мілер. С. 40; А. Палінскі. С. 164; Б-ка. Рук. 139.)

39. ДАШКЕВІЧ: суфлёр слонімскага тэатра. У перыяд з 1.9.1776 да 1.3.1778 г. атрымоўваў плату па 36 злотых у месяц і яшчэ два дукаты «на сталаванне». (Б-ка. Рук. 139.)

40. ДЖОН (Ён): музыкант слонімскага аркестра, якому на 1.1.1782 г. каса гетмана была вінавата 40 дукатаў, а ён, у сваю чаргу, пазычыў 24 злотых у Яна Лутыкі. У 1785 г., да жніўня, атрымоўваў 10 дукатаў у месяц. Магчыма, пасля гэтага пакінуў Слонім. (Б-ка. Рук. 139, 229.)

41. ДРАЗДОЎСКАЯ ПЕТРАНЕЛЯ: спявачка слонімскай оперы. У 1780 г. выступіла ў оперы «Тэлемак» («Тэлемах») у Нясвіжы. Магчыма, гэта меў на ўвазе В. Багуслаўскі, калі пісаў пра вельмі маладую акторку «сярэдняга росту з прыгожа складзенай фігурай, прадаўгаватым аблічам, буйнымі рысамі твару, жывымі вачыма, рухомай мінікай і вельмі светлым голасам», якая ў 1785 г. выступала па найму ў Гродне. Драздоўская нібыта лічылася вельмі таленавітай актрысай, аднак выконвала пераважна другарадныя ролі («каханкі, субрэткі, какеткі, маці, адначасова не пазбягала і трагічных роляў»). Пасля роспуску віленскага тэатра перасялілася ў Варшаву, аднак іграла там (да 1809 г.) толькі камічныя ролі. Памерла ў Варшаве 4.11.1812 г. Яе дачка

Караліна (1785—1852), таксама спявачка, была жонкаю кампазітара Юзафа Эльснера. (А. Мілер. С. 86—88, 99, 103—105; Л. Бярнацкі. Т. 2. С. 307; Я. Шванкоўскі. С. 328.)

42. ДУРАНОЎСКІ (на самай справе — Дуранд): французскі эмігрант, які паланізаваў сваё прозвішча. Відаць, капельмайстар у Слоніме. Аднак няма ніякіх архіўных звестак, каб сцвярджаць гэта дакладна. Бацька славутага віяланчэліста Аўгуста Фрыдрыка Дураноўскага, якога падтрымліваў Агінскі. Нейкі Дуранд з'явіўся ў 1765 г. у складзе французскай камедыі Станіслава Аўгуста І, паводле Гербера і Фекціса, гэта якраз быў бацька Аўгуста Фрыдрыка Дураноўскага. (А. Хібінскі. С. 24; І. Бэлза. Т. І. С. 221; Л. Бярнацкі. Т. І. С. 385, 391; А. Мілер. С. 46; Ю. Райс. С. 117; А. Савінскі. С. 89; Р. Эйтнер. Т. 3. С. 283; Е. Гербер. Т. 3. С. 959; Граўве. Т. 2. С. 818.)

43. ДЫЯНІЗЫ: фагаіст слонімскага аркестра. Працаваў у ім з 1776 г. і атрымоўваў да 1.3.1778 г. месячную плату ў чатыры дукаты, а ў 1792 г.— толькі два. Да 1796 г. лічыўся ў спісах на атрыманне грошай. Пазней, мабыць, з ім адбыўся няшчасны выпадак, таму што з 1.1.1797 г. атрымоўваў свайго роду пенсію ў 360 злотых (на самай справе 240), а побач з яго прозвішчам з'явілася слова «інвалід». Ён жыў яшчэ ў 1798 г. (Б-ка. Рук. 199, 230, 251.)

44. ЕЖЫ: у 1790 г. танцор слонімскага балета. У 1791 г. выступаў у Дубне. (Б-ка. Рук. 139.)

45. ЖАРНОЎСКІ: музыкант гетманскага аркестра ў Галенаве, атрымоўваў у 1797 г. тры дукаты ў месяц. Пры двары гетмана быў, мабыць, кароткі час. (Б-ка. Рук. 317. С. 92.)

46. ЖУКОЎСКАЯ: спявачка і артыстка слонімскай оперы. На 1.1.1782 г. каса гетмана была вінавата ёй 16 дукатаў, а да 1.4.1785 г. атрымоўвала чатыры дукаты ў месяц. Неўзабаве пасля гэтага, пэўна, пакінула Слонім. (Б-ка. Рук. 139.)

47. ЖУКОЎСКІ: музыкант слонімскага аркестра, муж вышэйназванай спявачкі. З 1.9.1776 да 1.3.1778 г. атрымоўваў па пяць дукатаў у месяц. У Слоніме быў ужо раней, бо з касы гетмана браў пазыку, рэшту якой вярнуў у 1776 г. На 1.1.1782 г. каса гетмана была павінна яму 27 дукатаў. Памёр у верасні 1784 г. (Б-ка. Рук. 139.)

48. ЖУКОЎСКІ: цырульнік слонімскага тэатра. З 1.9.1776 да 1.1. 1778 г. зарабляў чатыры дукаты ў месяц, а пазней, да 1.3.1778 г.,— па пяць дукатаў. Хутчэй за ўсё, пакінуў двор гетмана ў канцы 1778 — пачатку 1779 г. (Б-ка. Рук. 139.)

49. ЖУРКЕВІЧАЎНА: швачка касцюмаў для танцоўшчыкаў балета слонімскай оперы. Памерла 5.5.1789 г., тады для яе пахавання з касы гетмана было выплачана 54 злотых. У 1785 г. атрымоўвала месячную плату два дукаты і тры злотых. (Б-ка. Рук. 139, 536.)

50. ЖУРОЎСКІ ЯН: цесляр слонімскага тэатра. З 1.1.1776 да 1.3.1778 г. атрымоўваў 30 злотых у месяц. Пэўна, неўзабаве быў звольнены. (Б-ка. Рук. 139.)

51. ЖЫЛЕВІЧ: музыкант слонімскага аркестра. З 1.9.1776 да 1.3.1778 г. штомесяц атрымоўваў 90 злотых. Затым пакінуў Слонім. У канцы XVIII ст. мы сустракаем яго ў якасці капельмайстра ў Вільні. (Б-ка. Рук. 139.)

52. ЗАБЛОЦКІ: музыкант слонімскага аркестра, віяланчэліст. З 1.9.1776 да 1.2.1777 г. атрымоўваў 24 злотых у месяц, пазней, да 1.3.1778 г.,— 30 злотых. У канцы 1788 і ў 1789 г. яго месячная плата дасягнула аднаго дуката, такой яна была і ў 1792 г. Паводле спісаў, дзе ён называецца «старым музыкантам», у 1796—1798 гг. яму налічвалася ў Слоніме пенсія ў памеры 240 злотых у год. Яго сыны

былі танцорамі і выступалі пад такім жа прозвішчам. (Б-ка. Рук. 124, 133, 139, 230, 251.)

53. ЗАБЛОЦКІЯ: двое танцоўшчыкаў слонімскага балета з невядомымі імёнамі, хутчэй за ўсё браты, мабыць, сыны віяланчэліста Заблоцкага. Нанятыя 1.6.1777 г., атрымоўвалі месячную плату ў адзін дукат. У пазнейшых спісах на атрыманне грошай не сустракаюцца. (Б-ка. Рук. 139.)

54. ІВАШКА: у 1790 г. танцоўшчык слонімскага балета. У 1791 г. выступаў у Дубне. (Б-ка. Рук. 139.)

55. ІГНАЦЫ: прыбіральшчык. З 1.9.1776 да 1.6.1777 г. атрымоўваў плату 18 злотых у месяц, пазней, да 1.3.1778 г.,— па 30 злотых. У больш позніх плацежных спісах яго прозвішча не сустракаецца. (Б-ка. Рук. 139.)

56. КАЗЛОЎСКАЯ: танцоўшчыца слонімскага балета. З 1.6.1777 г., калі працавала па найму, атрымоўвала месячную плату ў адзін дукат. (Б-ка. Рук. 139.)

57. КАЛАЎЗЕК (Калаўсек, Калонзак) АЎГУСТ: спявак слонімскай оперы. З 1.9.1776 да 1.3.1778 г. атрымоўваў высокую плату ў дзевяць дукатаў штомесяц. У 1782 г. перасяліўся ў Нясвіж, а ў 1792—1793 гг. выступаў у складзе італьянскага ансамбля ў Варшаве ў оперы «La Moiinara». У 1797 г. зноў з'явіўся пры двары Агінскага, на гэты раз у Галенаве, і меў месячны заробак у пяць дукатаў. (Л. Бярнацкі. Т. 2. С. 373; А. Хібінскі. С. 53; А. Палінскі. С. 164; Б-ка. Рук. 139; Рук. 317. С. 92.)

58. КАЛІНОЎСКАЯ РАЗАЛІЯ: спявачка пры двары гетмана ў Варшаве (1799—1800). Атрымоўвала штомесяц шэсць дукатаў. Па распараджэнні і за кошт Агінскага вывучала італьянскую мову ў Альцыяці. Памерла да 18.9.1801 г. (Б-ка. Рук. 317. С. 261; Рук. 435. С. 34.)

59. КАНОПКАЎНА: спявачка, прымадонна слонімскай оперы. З 1.9.1776 да 1.3.1778 г. атрымоўвала штомесяц 40 злотых і тры дукаты «на сталаванне». У 1780 г. выступіла ў оперы «Тэлемак» («Тэлемах»). Напэўна, пасля гэтага пакінула Слонім: у пазнейшых спісах на атрыманне грошай яе няма. (Л. Бярнацкі. Т. 2. С. 307; А. Мілер. С. 52; Б-ка. Рук. 139.)

60. КАСОЎСКІ: музыкант слонімскага аркестра, які з 1.9.1776 да 1.1.1778 г. атрымоўваў штомесяц сем дукатаў, пазней, аднак, толькі два дукаты і два «на сталаванне». З 1.1.1782 г. каса гетмана павінна была яму пяць дукатаў. Да ліпеня 1785 г., да самай яго смерці, атрымоўваў пяць дукатаў у месяц. (Б-ка. Рук. 139.)

61. КАЦЯРЫНА: у 1790 г. танцоўшчыца слонімскага балета. У 1791 г. выступала ў Дубне. (Б-ка. Рук. 139.)

62. КІНТНЕРАЎНА (Кінераўна): спявачка слонімскай оперы, выступала ў 1780 г. у оперы «Тэлемак» («Тэлемах»). На 1.1.1782 г. каса гетмана завінавацілася ёй 20 дукатаў. Да сакавіка 1785 г. атрымоўвала ў месяц пяць дукатаў, у студзені 1792 г. — усяго два дукаты. Пэўна, хутка пасля гэтага пакінула Слонім. (Л. Бярнацкі. Т. 2. С. 307; А. Мілер. С. 52; Б-ка. Рук. 139.)

63. КІПРЫЯНІ КОРМЕР (Кормер Кіпрыяно)[5]: віяланчэліст і кампазітар, аўтар віяланчэльных канцэртаў, музыкант слонімскага

---

5 Услед за Эйтнерам Хібінскі ў сваім «Слоўніку музыкантаў» адну і тую ж асобу называе двума рознымі прозвішчамі — Кіпрыяні і Кормер. Але параўнанне біяграфічных звестак сведчыць пра тое, што меў рацыю Г. Шылінг — гэта, без сумнення, адзін чалавек.

аркестра. Нарадзіўся ў Венецыі ў 1750 г., вучань Назары. У 1770 г. быў у Данцыгу, дзе выступаў з канцэртамі па ўласных творах. У 1775 г. перабраўся да князя Аляксандра Сапегі ў Ружаны, дзе жыў каля опернага тэатра. Працаваў там капельмайстрам і кампазітарам, акрамя таго, вучыў князя іграць на віяланчэлі. Затым пераехаў у двор Агінскага (напэўна, як віяланчэліст) і атрымоўваў там у перыяд з 1.9.1776 да 1.3.1778 г. штомесяц 12 дукатаў, а з 1.11.1777 г. яшчэ дадаткова чатыры дукаты за выкладанне італьянскай мовы. У Слоніме затрымаўся нядоўга. Неўзабаве пераехаў у Варшаву, дзе ў 1789 г. памёр. Яго кампазіцыі, што пісаліся для Сапегі і іншых магнатаў, высока цаніліся і аплачваліся. Яны вылучаліся асабліва прыгожым, мілагучным і эфектным адажыо. Яго творы, між іншым, захоўваліся ў свіслацкай бібліятэцы Тышкевіча. Мілер дапускае, што Кіпрыяні некаторы час быў там капельмайстрам і прыдворным кампазітарам, што, аднак, здаецца неверагодным. (А. Хібінскі. С. 7, 151; І. Бэлза. Т. 1. С. 220; Р. Эйтнер. Т. 2. С. 450; Т. 3. С. 56; А. Мілер. С. 60, 63; А. Савінскі. С. 64; Е. Гербер. Т. 1. С. 728; Граўве. Т. 2. С. 441; Г. Шылінг. Т. 2. С. 246; Б-ка. Рук. 139.)

64. КЛЕЦ: музыкант слонімскага аркестра. У 1784 г. атрымоўваў месячную плату ў тры дукаты, якая заставалася нязменнай да яго смерці (люты 1792). Відаць, яго атаясамлівалі з Клішам, скрыпачом распушчанага ў 1766 г. аркестра Станіслава Аўгуста, які пасля 1767 г. іграў у аркестры варшаўскай оперы. (Л. Бярнацкі. Т. 2. С 386; Б-ка. Рук. 124, 139.)

65. КРЫСПТ: музыкант слонімскага аркестра, які з 1.9. да 1.11.1776 г. атрымоўваў па 18 дукатаў, акрамя таго — 24 злотых «на сталаванне». У пазнейшых спісах на атрыманне платы не значыцца. Можна меркаваць, што пасля 1776 г. пакінуў Слонім. (Б-ка. Рук. 139.)

66. КРЫСЦІНА: у 1790 г. танцоўшчыца слонімскага балета. У 1791 г. выступала ў Дубне. (Б-ка. Рук. 139.)

67. КУРНІЦКІ (Кузміцкі ?): музыкант гетманскага аркестра ў Галенаве. У 1797 г. штомесяц атрымоўваў тры дукаты. Мабыць, ён адна і тая ж асоба, што Антон Кузміцкі, музыкант з капэлы гетмана, які пазней заключыў працоўнае пагадненне з рускім палкоўнікам Мікалаем Гудовічам. (А. Мілер. С. 40; Б-ка. Рук. 317. С. 92.)

68. ЛАЗАРЫНІ МІХЕЛЕ: італьянскі спявак. Часова вымушаны быў прыпыніцца ў Слоніме, дзе ажаніўся са спявачкай Евай Грабэнбаўэр (гл. вышэй). У 1785 г. выступіў у Варшаве ў ролі графа з оперы «Севільскі цырульнік», а таксама ў операх «La Vendemnia» і «Le gelosie villane». 27.2.1785 г. выканаў напісаную ім польскую арыю, 13.3. — уласную польскую песню пад танец, а 17.4.— дзве арыі з «Імпрэсарыо». 25.4. прыняў удзел у вялікім вакальным канцэрце, арганізаваным у яго бенефіс, а 7.7. — у наступным. Пасля гэтай даты, як мяркуюць, пакінуў Рэч Паспалітую. (Л. Бярнацкі. Т. 1. С. 273, 275—277, 291, 392; Т. 2. С. 206, 313; І. Бэлза. Т. 1. С. 221.)

69. ЛЕАПОЛЬД: музыкант слонімскага аркестра, які з 1.9.1776 да 1.3.1778 г. атрымоўваў штомесяц па 10 дукатаў. Відаць, на некаторы час пакідаў Слонім, аднак у 1782 г. вярнуўся назад, і яго прозвішча са жніўня зноў з'явілася ў плацежных спісах (плата чатыры дукаты). Такую ж суму ён атрымоўваў і на працягу 1784 г., а ў наступны год, да красавіка,— 11 дукатаў. Пэўна, пасля гэтага пакінуў Слонім. (Б-ка. Рук. 139.)

70. ЛЕЙБКА: кравец слонімскага тэатра. У 1790 г., перад гастролямі ў Дубне, шыў касцюмы для балета. Мабыць, тая ж асоба,

што з 1.9.1776 да 1.3.1778 г. атрымоўвала месячны даход у пяць дукатаў. (Б-ка. Рук. 139.)

71. ЛІСЕВІЧАЎНА: спявачка слонімскай оперы. У 1780 г. выступіла ў оперы «Тэлемак» («Тэлемах»). У Слоніме знаходзілася кароткі тэрмін. (Л.Бярнацкі. Т. 2. С. 307; А. Мілер. С. 52.)

72. ЛУШЭВІЧ ЯН: цясляр слонімскага тэатра, які ад прыёму на работу з 1.1.1778 да 1.3.1778 г. атрымоўваў па 30 злотых у месяц. (Б-ка. Рук. 229.)

73. ЛЯШЧЫНСКІ: музыкант слонімскага аркестра, які з 1.1.1792 г. атрымоўваў на працягу пяці месяцаў па чатыры дукаты. У пазнейшых спісах на атрыманне платы не ўпамінаецца. (Б-ка. Рук. 139.)

74. МАЛІНОЎСКІ: музыкант слонімскага аркестра, мабыць, скрыпач. З 1.9.1776 да 1.3.1778 г. атрымоўваў месячную плату ў 45 злотых. Магчыма, тая ж асоба, што і скрыпач, які выступаў у 1784 г. у ролі «першай скрыпкі» ў аркестры Станіслава Аўгуста. (Б-ка. Рук. 139; Ruch Muzyczny. 1958. № 19. S. 7.)

75. МАРАЗОЎСКІ: музыкант слонімскага аркестра. Атрымоўваў з 1.9.1775 да 1.3.1778 г. месячную плату ў шэсць дукатаў і два дукаты «на сталаванне». З 1.1.1782 г. каса гетмана завінавацілася яму 30 дукатаў, якія пазней былі звернуты з адзнакай «аплачана ў сувязі са звальненнем». У пазнейшых спісах на атрыманне грошай яго прозвішча не ўпамінаецца. (Б-ка. Рук. 139.)

76. МАРАІНА ІНАЧЭНЦА: архітэктар і дэкаратар слонімскага тэатра. Паходзіў з Лугана, быў вучнем Брэра. У Рэчы Паспалітай з пачатку праўлення Станіслава Аўгуста. У 1767 г. атрымаў 4690 злотых за ўпрыгожванне «salia terrena» ва Уяздоўскім палацы (Варшава). У 1770 г. нібыта быў у Лондане, а ў 1786 г., пэўна, маляваў дэкарацыі для тэатра «Ла Скала» (Scala) у Мілане. Аднак, здаецца, гэтыя весткі маюць дачыненне да іншага мастака. У Слоніме знаходзіўся з 1.6.1777 г. і атрымоўваў высокую плату ў 12 дукатаў штомесяц. Як архітэктар кіраваў тут работамі па будаўніцтву опернага тэатра («оперхаўза»). Пакінуў двор гетмана паміж 1780 і 1785 гг. У чэрвені 1791 г. правёў грунтоўную рэканструкцыю польскага тэатра Багуслаўскага на плошчы Красінскага ў Варшаве. У 1795 г. за некалькі тыдняў пабудаваў у Львове вялікі драўляны амфітэатр, які праз два гады абваліўся. Маляваў таксама шматлікія тэатральныя дэкарацыі для варшаўскага, а потым і львоўскага тэатраў. Памёр у Львове ў старым ўзросце. (St.Loza. Architekci i Budowniczowie w Polsce. Warszawa, 1954. S. 188; Wl.Tatarkiewicz. Lazienki Krolewskie. Warszawa, 1957. S. 20, 66, 258; Б-ка. Рук. 77, 139.)

77. МАРАНДЗІ: музыкант (магчыма, спявак) слонімскага аркестра. Атрымоўваў з 1.9.1776 да 1.2.1777 г. месячную плату ў чатыры дукаты. Адразу пасля гэтага тэрміну, пэўна, пакінуў Слонім. (Б-ка. Рук. 139.)

78. МАРЦІНКЕВІЧАЎНА: спявачка, прымадонна слонімскай оперы. Атрымоўвала з 1.9.1776 да 1.3.1778 г. месячную плату ў 40 злотых і тры дукаты «на сталаванне». Мабыць, пасля 1.3.1778 г. пакінула Слонім, таму што ў пазнейшых плацежных спісах не ўпамінаецца. (Б-ка. Рук. 139.)

79. МАРЫНІ ФЕЛІЧЭ: кампазітар і балетмайстар слонімскай оперы. Венецыянец. У Слоніме заставаўся да 1781 г., а пры двары гетмана — да красавіка 1788 г. Меў у гэты час вельмі высокую месячную плату — 15 дукатаў. У якасці падарожных для вяртання на радзіму атрымаў 100 дукатаў, за што надзвычай дзякаваў, хвалячы дабрату Агінскага. Акрамя таго, атрымаў тады ж 16 дукатаў за некалькі балетных партытур, а менавіта за «музыку да партытуры балетаў

«Аманці», «Lecidente niosoto» і «Navigato...». Напэўна, гэтыя творы былі пастаўлены пад яго кіраўніцтвам, бо 14.2.1788 г. у Варшаве, у балеце «Рыбакі», выступалі чатыры танцоўшчыкі «са Слоніма, са школы пана Марыні». Можна меркаваць, што ў музычным жыцці Слоніма Марыні адыграў вельмі значную ролю. (Л. Бярнацкі. Т. 1. С. 308; Б-ка. Рук. 122, 133, 139, 536.)

80. МАЎРАНЕР: музыкант слонімскага аркестра, які з 1.6.1777 г., калі прыйшоў туды працаваць, да 1.3.1778 г. зарабляў у месяц па чатыры дукаты. У пазнейшых спісах на атрыманне грошай яго прозвішча адсутнічае. (Б-ка. Рук. 139.)

81. МАЦЕЙ: з 1790 г. танцоўшчык слонімскага балета. У 1791 г. выступаў у Дубне. Атрымаў за гэта ў студзені 1793 г. «са слонімскага рахунку» 18 злотых, а «з варшаўскага рахунку» (у лютым 1793 г.) — яшчэ 18 злотых. Магчыма, што ён выступаў у абодвух указаных гарадах, аднак належаў, хутчэй за ўсё, да слонімскага ансамбля, які ў той час знаходзіўся ўжо ў Целяханах. (Б-ка. Рук. 229.)

82. МЕЙЗНЕР (Мейснер): у 1765 г. капельмайстар слонімскага аркестра. У час адсутнасці гетмана яго месячны заробак — восем дукатаў. У пазнейшых спісах на атрыманне грошай не ўпамінаецца. (Б-ка. Рук. 139.)

83. МІКАЛАЙ: мастак, дэкаратар слонімскага тэатра. Спачатку працаваў як памочнік мастака («малярчук») і з 1.2.1778 г. зарабляў 24 злотых у месяц. У 1785 г. атрымоўваў ужо адзін дукат і шэсць злотых, а як самастойны мастак з 1.1. да 1.8.1792 г.— адзін дукат і 12 злотых. Пазней, хутчэй за ўсё, быў звольнены. (Б-ка. Рук. 139.)

84. МІНСБЕРГ (Мільцберг, Мінцберг): музыкант слонімскага аркестра. З 1.9.1776 да 1.3.1778 г. зарабляў у месяц чатыры дукаты. З 1.1.1782 г. каса гетмана была вінавата яму 20 дукатаў. Пазней ён атрымоўваў па пяць дукатаў, уваходзіў у склад трупы ажно да 1.4.1785 г. (Б-ка. Рук. 139.)

85. МІТЭРНАЎСКАЯ (Мітарноўская): танцоўшчыца слонімскага балета, адначасова драматычная акторка і, магчыма, спявачка. Прынята на работу 1.6.1777 г. і атрымлівала адзін дукат у месяц. У 1780 г. выступіла ў оперы «Тэлемак» («Тэлемах»). Неўзабаве пасля гэтага, пэўна, пакінула Слонім, таму што ў пазнейшых спісах на атрыманне грошай яе прозвішча не ўпамінаецца. (Л. Бярнацкі. Т. 2. С. 307; А. Мілер. С. 52; Б-ка. Рук. 139.)

86. МІТЭРНАЎСКІ: музыкант слонімскага аркестра. Несумненна, нейкі сваяк Мітэрнаўскай. З 1.9.1776 да 1.12.1777 г. атрымоўваў 40 злотых у месяц, а пазней, да 1.3.1778 г.,— па 54 злотых. У пазнейшых спісах на атрыманне грошай яго прозвішча няма. (Б-ка. Рук. 139)

87. МІХАЛ: мастак і дэкаратар слонімскага тэатра. Атрымоўваў з 1.9.1776 да 1.1.1777 г. па 24 злотых, а затым, з 1.3.1778 г.,— па 56 злотых у месяц. На працягу 1785 г. зарабляў ужо два дукаты і 12 злотых. (Б-ка. Рук. 139.)

88. МІХАЛОЎСКАЯ: спявачка слонімскай оперы. Была нанята ў 1777 г., атрымоўвала з 1.11.1777 да 1.3.1778 г. па 54 злотых штомесяц. У пагадненні была ўлічана таксама плата «за сталаванне». Яе прозвішча ў пазнейшых спісах на атрыманне грошай не сустракаецца. (Б-ка. Рук. 139.)

89. НЕДБАЙЛОЎСКІ (Нядбайла): музыкант слонімскага аркестра, пазней аркестра ў Галенаве. Атрымоўваў з 1.9.1776 да 1.2.1777 г. 24 злотых у месяц, а пазней, з 1.3.1778 г.,— 30 злотых. Каса гетмана на 1.1.1782 г. была вінавата яму шэсць дукатаў і 12 злотых. У 1785 г. зарабляў адзін дукат і 12 злотых, у 1792 г.— адзін дукат і шэсць

злотых, а з 1797 г. у Галенаве — ужо тры дукаты. (Б-ка. Рук. 139, 317. С. 92.)

90. НІДЭРБАЛЬ: музыкант слонімскага аркестра, які з 1.9.1776 да 1.2.1777 г. атрымоўваў у месяц па 18 злотых, а пазней, да 1.3.1778 г.,— 24 злотых, і ўвесь час — па 24 злотых «на сталаванне». У пазнейшых спісах на атрыманне грошай яго прозвішча не сустракаецца. (Б-ка. Рук. 139.)

91. НІКАЛОЗА М.: настаўнік італьянскай мовы слонімскага тэатра. З 1.1.1777 г. яго гадавы даход складаў 100 дукатаў. Пакінуў Слонім вельмі хутка, магчыма, на працягу года. (Б-ка. Рук. 139.)

92. НОАК: балетмайстар слонімскай оперы, немец па паходжанні. З 1.9.1776 да 1.3.1778 г. як кіраўнік слонімскай балетнай школы атрымоўваў высокую месячную плату ў 12 дукатаў. На 1.1.1782 г. каса гетмана завінавацілася яму 52 дукаты. Яго месячная плата ў 13 дукатаў з сакавіка да кастрычніка 1785 г. па невядомых прычынах была зніжана да васьмі дукатаў. Толькі ён адзін з артыстаў меў права трымаць каня за кошт гетманскага маёнтка. З гэтай прычыны ў 1787—1788 гг. ён атрымоўваў штомесячна 12 злотых кармавых. Магчыма, конь дапамагаў яму ў выяздах, каб кантраляваць балет у Целяханах. У 1795—1796 гг. яшчэ жыў у Слоніме, але ўжо як арандатар рыбных ставоў, таму што двор гетмана быў тады распушчаны. (Б-ка. Рук. 124, 139, 251.)

93. НОАК АЛЬБЕРТ: музыкант слонімскага аркестра, якому каса гетмана на 1.1.1782 г. павінна была выплаціць восем дукатаў. З чэрвеня 1784 г. яму павысілі плату на тры дукаты, і ён атрымоўваў па пяць дукатаў у месяц. Такі ж заробак застаўся і ў наступным годзе. Ноак быў сваяком (магчыма, сынам) слонімскага балетмайстра Ноака. (Б-ка. Рук. 124, 139.)

94. НОАКАВА: танцоўшчыца слонімскага балета. Выступала з 1.6.1777 г. і атрымоўвала месячную плату ў два дукаты. На 1.1.1782 г. каса гетмана была ёй вінавата тры дукаты. Несумненна, была жонкай балетмайстра Ноака. (Б-ка. Рук. 139.)

95. ПАЛЮСЯ: у 1790 г. танцоўшчыца слонімскага балета, у 1791 г. выступала ў Дубне. (Б-ка. Рук. 139.)

96. ПАЎЛІ ЮЗАФ: капельмайстар слонімскага аркестра. Атрымоўваў з 1.9.1776 да 1.3.1778 г. месячную плату ў 180 злотых і, акрамя таго, два дукаты «на сталаванне». 1.1.1782 г. з касы гетмана павінен быў атрымаць 42 дукаты. У 1785 г., да лютага, яго заробак складаў 10 дукатаў, а пазней, да кастрычніка,— восем дукатаў у месяц. Агінскі характарызаваў яго «як свабоднага і здольнага чалавека». (А. Мілер. С. 46; Б-ка. Рук. 139.)

97. ПАЎЛОЎСКІ: музыкант слонімскага аркестра. З 1.9.1776 да 1.3.1778 г. зарабляў у месяц 45 злотых. У пазнейшых спісах на атрыманне грошай яго прозвішча не сустракаецца. (Б-ка. Рук. 139.)

98. ПАШКЕВІЧ: музыкант слонімскага аркестра, які з 1.9.1776 да 1.3.1778 г. атрымоўваў 36 злотых у месяц і, акрамя таго, два дукаты «на сталаванне». У пазнейшых спісах прозвішча яго не сустракаецца. (Б-ка. Рук. 139.)

99. ПЕЛІКАН ВАЦЛАЎ: музыкант слонімскага аркестра, які часам памылкова лічыцца капельмайстрам. З 1.9.1776 да 1.9.1778 г. атрымоўваў месячную плату ў 10 дукатаў, а да сакавіка 1785 г.— толькі сем дукатаў. На 1.1.1782 г. каса гетмана завінавацілася яму 44 дукаты. Да апошніх дзён заставаўся ў Слоніме, дзе ў 1797—1798 гг. быў наглядчыкам замка. Яго сын стаў славутым прафесарам, рэктарам

Віленскага універсітэта. (А. Мілер. С. 46; А. Андрыеўскі. Т. 2. С. 176; Б-ка. Рук. 139, 230.)

100. ПІКУЛЬСКІ: музыкант гетманскага аркестра ў Галенаве. Атрымоўваў месячную плату ў чатыры дукаты. Відаць, пры двары Агінскага быў надоўга. (Б-ка. Рук. 317. С. 92.)

101. ПІЛЬЦ ЮЗАФ: трубач слонімскага аркестра. З 1.9.1776 да 1.3.1778 г. атрымоўваў пяць дукатаў у месяц. Каля 1780 г. перайшоў на службу да Радзівілаў у Нясвіж. (А. Хібінскі. С. 160; А. Мілер. С. 40; Б-ка. Рук. 139.)

102. ПЛАЎЭР: музыкант гетманскага аркестра ў Галенаве. Атрымоўваў месячную плату ў чатыры дукаты. Пры двары Агінскага, аднак, прабыў надоўга. (Б-ка. Рук. 317. С. 92.)

103. ПЛЯНЦАЎНА (малодшая): спявачка слонімскай оперы, відаць, прынята на працу з 1.11.1777 г. Да 1.3.1778 г. яе месячны заробак складаў тры дукаты. У 1780 г. спявала ў оперы «Тэлемак» («Тэлемах»). У пазнейшых спісах на атрыманне грошай яе прозвішча не сустракаецца. (Л. Бярнацкі. Т. 2. С. 307; А. Мілер. С. 52; Б-ка. Рук. 139.)

104. ПТАШЭЎСКІ ФРАНЦІШАК: музыкант гетманскага аркестра ў Галенаве і Варшаве. У 1797 г. атрымоўваў месячную плату ў тры дукаты, якая заставалася нязменнай да смерці гетмана (1800). Каса гетмана засталася вінаватай яму 432 злотых, не выдадзеных раней, а таксама 22 злотых і 14 грошаў, не атрыманых у апошні час. (Б-ка. Рук. 317. С. 92, 100, 135, 279.)

105. РАЙСКІ: квартвіяліст слонімскага аркестра. Узяты Агінскім з Нясвіжа, дзе іграў у мясцовым ансамблі. З 1.9.1775 да 1.3.1778 г. атрымоўваў месячную плату па 108 злотых. У снежні 1780 г. князь Кароль Радзівіл («Пане каханку») патрабаваў вярнуць яго разам з жонкай у Нясвіж. Гетман Агінскі, які лічыў Райскага бліскучым, незаменным, навучаным па яго метаду музыкантам, імкнуўся ўтрымаць маэстра і прапанаваў Радзівілу, што будзе пасылаць Райскага на вялікія ўрачыстасці ў Нясвіж. Аднак дарэмна імкнуўся ён пераканаць уладальніка Нясвіжа, што ў Слоніме Райскі мог бы лепш развіць свой талент, Радзівіл не пайшоў на гэта, і ў студзені 1781 г. Райскі вярнуўся ў Нясвіж. (Б-ка. Рук. 139; ГАСА. Фонд Радзівілаў. ч. V, адз. зах. 10716.)

106. РАПЕЦКІ: музыкант слонімскага аркестра. Зарабляў з 1.9.1776 да 1.3.1778 г. па чатыры дукаты ў месяц. У пазнейшых спісах на атрыманне грошай не ўпамінаецца. (Б-ка. Рук. 139.)

107. РУЖЫЧКА (малодшы): музыкант, магчыма валтарніст, у гетманскім аркестры ў Галенаве, сын Ружычкавіча. Атрымоўваў ў 1797 г. месячную плату ў тры дукаты, прабыў, як і бацька, пры двары Агінскага кароткі час. З 1811 г. другі валтарніст у аркестры Варшаўскага тэатра. (Я. Шванкоўскі. С. 192, 334; Б-ка. Рук. 317. С. 92.)

108. РУЖЫЧКАВІЧ (Ружычка): валтарніст гетманскага аркестра ў Галенаве. Атрымоўваў у 1797 г. пяць дукатаў у месяц, аднак быў у ансамблі гетмана надоўга. Пазней, у 1808—1814 гг., працаваў першым валтарністам у варшаўскім тэатральным аркестры. Яго сына называлі Ружычкам-малодшым. (Я. Шванкоўскі. С. 159, 168, 177, 191, 334; Б-ка. Рук. 317. С. 92.)

109. РЭГЕР ЯН: мастак, дэкаратар слонімскага тэатра. Атрымоўваў з 1.9.1776 да 1.3.1778 г. месячную плату ў чатыры дукаты, пазней, у 1785 г.,— па пяць дукатаў, а з 1.1.1792 г., калі ён усё яшчэ працаваў, усяго адзін дукат і шэсць злотых. (Б-ка. Рук. 139.)

110. САКАЛОЎСКІ ЯКУБ: музыкант з аркестра Агінскага, пэўна, у апошні перыяд жыцця гетмана. А. Мілер упамінае, не называючы

даты, пра заключанае ім працоўнае пагадненне з рускім палкоўнікам Мікалаем Гудовічам. (А. Хібінскі. С. 117; А. Мілер. С. 46.)

111. САКАЛЬНІЦКІ СТАНІСЛАЎ: з 1.9.1778 г. цырульнік слонімскага тэатра. Атрымоўваў месячную плату ў пяць дукатаў і дзесяць дукатаў гадавых «на адзенне». Такі ж заробак меў і ў 1785 г. На 1.1.1782 г. каса гетмана завінавацілася яму 23 дукаты і шэсць злотых. Затым Сакальніцкі перабраўся ў Галенава, дзе гетман, паводле пагаднення ад 7.1.1792 г., даручыў яму: «даглядаць у заапарку дрэвы, пасаджаныя пры дарозе, і г. д., каб яны раслі, а калі дрэва пачне сохнуць ці па іншай прычыне мае загінуць, то адразу ж звязацца з мясцовымі адміністратарамі і дамагацца пасадкі здаровых дрэўцаў...» Акрамя таго, яму даручалася весці нагляд «за лясамі, каналамі, сажалкамі і асабліва за адловам птушак і вырабам з іх чучалаў, каб абстаўляць імі пакоі»[6]. Яму плацілі, пэўна, каля 1000 злотых і 10 дукатаў на адзенне ў год. Гэтае пагадненне гетман аднавіў 6.12.1796 г. «з дадатковымі абавязкамі па рэпертуару музычных інструментаў». Сакальніцкі не ўмеў пісаць і замест подпісу ставіў крыжык. Ён паходзіў, хутчэй за ўсё, з дробнай шляхты. Пасля смерці гетмана выказаў значныя фінансавыя патрабаванні да яго спадчыннікаў. (Б-ка. Рук. 139; Рук. 317. С. 242, 250, 257.)

112. СЕРАДЫНСКІ: цясляр слонімскага тэатра. Каса гетмана на 1.1.1782 г. была яму вінавата 23 дукаты. У 1784 г. атрымоўваў шэсць дукатаў, а ў наступным годзе быў ужо ў Варшаве. (Б-ка. Рук. 124, 139.)

113. СЕЎСУК: мабыць, слонімскі гарадскі музыкант. Атрымаў 15.9. 1784 г. чатыры дукаты «за дапамогу аркестру ў час прыёму Яго Светласці караля». Гэта адзіная звестка, што захавалася пра яго. (Б-ка. Рук. 130.)

114. СТАМПЛОЎСКІ ФРАНЦІШАК: скрыпач слонімскага аркестра. Пазней з вялікім поспехам выступаў у Варшаве і атрымаў высокую ацэнку з боку Пугнані. У спісах на атрыманне грошай яго прозвішча няма. (І. Бэлза. Т. 2. С. 113.)

115. СТАФАНЁВА РАЗАЛІЯ: спявачка слонімскай оперы, жонка Стафані. З 1.9.1776 да 1.3.1778 г. атрымоўвала месячную плату ў тры дукаты і два дукаты «на сталаванне». На 1.1.1782 г. з касы гетмана ёй належала выплаціць 24 дукаты. У 1785 г. яе плата складала шэсць дукатаў, са жніўня — 10, а ў 1792 г.— толькі два дукаты. Як удава, засталася ў Слоніме і яшчэ ў 1792 г. атрымоўвала грошы. Аднак пазней, напэўна, пераехала ў іншае месца. (Б-ка. Рук. 139, 230.)

116. СТАФАНІ (Ян?): музыкант слонімскага аркестра. Атрымоўваў з 1.9.1776 да 1.3.1778 г. месячную плату ў 12 дукатаў і, акрамя таго, два дукаты «на сталаванне». Як відаць, на кароткі час пакідаў Слонім, але вярнуўся назад і са жніўня 1782 г. меў заробак у 11 дукатаў, у 1785 г., да лютага,— 15 дукатаў, пазней — восем, а са жніўня — зноў 10. Ён працаваў яшчэ ў 1792 г., але ў наступным годзе, відаць, памёр, бо ўжо ў 1794 г. каса гетмана выплачвала штомесячна 36 злотых яго дзецям, што засталіся ад шлюбу са спявачкай Разаліяй Стафані. (Б-ка. Рук. 124, 139, 229, 230.)

117. СУЛЯТЫЦКАЯ: спявачка пры двары гетмана ў Варшаве. Атрымоўвала ў 1799—1800 гг. месячную плату ў тры дукаты. Яе далейшы лёс невядомы. (Б-ка. Рук. 317, 345.)

---

6 Прыродазнаўча-навуковае калекцыянерства гетмана, для якога экспанаты часткова рыхтаваліся Сакалінскім, карысталася ў сучаснікаў вялікай папулярнасцю. Пра гэта ўспамінаў А. Андрыеўскі (Т. 2. С. 176) і У. Смаленскі (С. 92).

118. СЫРНІЦКІ: музыкант слонімскага аркестра. З 1.9.1776 да 1.3.1778 г. штомесяц атрымоўваў 36 злотых. У пазнейшых спісах на атрыманне грошай яго прозвішча не ўпамінаецца. (Б-ка. Рук. 139.)

119. ТАМАШАК: у 1790 г. танцоўшчык слонімскага балета. У 1791 г. выступаў у Дубне. (Б-ка. Рук. 139.)

120. ТАМАШЭЎСКІ: музыкант слонімскага аркестра. З 1.9.1776 да 1.3.1778 г. атрымоўваў месячную плату ў пяць дукатаў. Відаць, хутка пакінуў Слонім і перасяліўся ў Нясвіж, дзе ў 1780 г. працавалі два інструменталісты з аднолькавым прозвішчам: скрыпач Сымон Тамашэўскі і кларнетыст Тамашэўскі, імя якога, аднак, застаецца невядомым. (А. Хібінскі. С. 130; А. Мілер. С. 40; Б-ка. Рук. 139.)

121. ТАРЛЕЦКІ: музыкант гетманскага аркестра ў Галенаве. У 1797 г. атрымоўваў месячную плату ў тры дукаты. Працаваў пры двары Агінскага, хутчэй за ўсё, нядоўгі час. (Б-ка. Рук. 317. С. 92.)

122. ФЛЯЙШМАН (Ян Ежы?): музыкант (віяланчэліст?) слонімскага аркестра. Атрымоўваў з 1.9.1776 да 1.3.1778 г. 10 дукатаў у месяц. Здаецца, некаторы час быў і ў Нясвіжы, пазней зноў вярнуўся ў Слонім, дзе атрымоўваў ужо 11 дукатаў у месяц. Двор гетмана пакінуў у сакавіку 1785 г. і скіраваўся ў Варшаву, дзе ў ліпені ўдзельнічаў у канцэртах і, між іншым, іграў некаторыя ўласныя творы[7]. Магчыма, што ён цёзка Яна Ежага Фляйшмана (Егана Георга), які нарадзіўся ў Расіі і быў вядомы як прыдворны віяланчэліст герцага Курляндскага, а пазней караля Прусіі. (Л. Бярнацкі. Т. 1. С. 278; А. Хібінскі. С. 32, 153; А. Мілер. С. 40; А. Палінскі. С. 164; Е. Гербер. Т. 2. С. 196; Р. Эйтнер. Т. 3. С. 477; Б-ка. Рук. 139.)

123. ФЛЯЙШМАНАВА: спявачка слонімскай оперы. Жонка Фляйшмана. Была разам з ім у Слоніме, на 1.1.1782 г. каса гетмана была ёй вінавата 24 дукаты. Затым прымадонна ў Нясвіжы, але зноў вярнулася ў Слонім. Да сакавіка 1785 г., калі яны абодва ад'ехалі ў Варшаву, атрымоўвала штомесяц шэсць дукатаў. (Л. Бярнацкі. Т. 1. С. 278; А. Хібінскі. С. 32, 153; А. Мілер. С. 40; А.Палінскі. С. 164; Е. Гербер. Т. 2. С. 196; Р. Эйтнер. Т. 3. С. 477; Б-ка. Рук. 139.)

124. ФРАНКОТ: музыкант або, хутчэй за ўсё, спявак у Слоніме. З 1.9.1776 да 1.7.1777 г., калі пакінуў двор гетмана, атрымоўваў надзвычай высокую месячную плату — 19 дукатаў. У пазнейшых плацежных дакументах не указваецца. (Б-ка. Рук. 139.)

125. ФРАНЦІШАК. у 1790 г. танцор слонімскага балета. У 1791 г. выступаў у Дубне. (Б-ка. Рук. 139.)

126. ФРАНЧЭСКА: хутчэй за ўсё, спявак слонімскай оперы. Атрымоўваў з 1.9.1776 па 1.3.1778 г. месячны заробак у 12 дукатаў. У пазнейшых плацежных дакументах не значыцца. (Б-ка. Рук. 139.)

127. ХАЦКЕВІЧ ЮЗАФ: музыкант аркестраў гетмана ў Галенаве і Варшаве. Атрымоўваў у 1799—1800 гг. штомесяц па тры дукаты. Пасля смерці Агінскага яму належала з гетманскай касы 240 гульдэнаў. 27.2.1804 г. пісьмова засведчыў нашчадкам гетмана, што прэтэнзій да іх не мае. (Б-ка. Рук. 270, 317. С. 135, 279.)

128. ЦЕЛЬНЕРАЎНА: спявачка слонімскай оперы. Выступала ў оперы «Тэлемак» («Тэлемах»), пастаўленай у 1780 г. У Слоніме працавала нядоўга. (Л. Бярнацкі. Т. 1. С. 307; А. Мілер. С. 52.)

129. ШЛЯНЦОЎСКІ ФРАНЦІШАК (1751—1827): балетмайстар слонімскай оперы, адзін з самых папулярных танцоўшчыкаў эпохі

---

[7] Канцэрт Фляйшмана для віяланчэлі ўласнай кампазіцыі. «Сола Фляйшмана на віяланчэлі... вялікая і знакамітая сімфонія з літаўрамі і трубамі...» Л. Бярнацкі. Т. 1. С. 278.

Станіслава Аўгуста. Асабліва вядомы дзякуючы свайму адметнаму, так званаму «гратэскнаму» танцу. У варшаўскім тэатры пад кіраўніцтвам Рыкса ён быў «аздобай гратэскнага балета» і прымаў удзел у намаганнях, каб размясціць польскі тэатр у палацы Радзівіла. У Слонім упершыню трапіў каля 1785 г. У кастрычніку 1788 г. тройчы выступаў у Варшаве (13, 15 і 29): у балеце Курца «Міжвольнае каханне», дзе танцаваў з Дарэўскай па-дэ-дэ ўласнай аранжыроўкі, у балеце Курца «Рыбакі» і балеце Піка «Іспанская сірата», таксама выканаўшы ў ім па-дэ-дэ ўласнай аранжыроўкі. У 1790 г. прыняў удзел у гастролях слонімскага балета ў Дубне, дзе арганізаваў зімой 1790/91 г. некалькі выступленняў, магчыма, уласнай кампазіцыі. У 1792 г. (да сакавіка) атрымоўваў у Слоніме высокую плату — па 25 дукатаў у месяц, але ў красавіку атрымаў тут толькі 20, астатнія ж у Варшаве, дзе знаходзіўся разам з гетманам. Быў вядомы таксама як настаўнік танцаў і, між іншым, даваў урокі танцаў маладому князю Дамініку Радзівілу, ад якога патрабаваў за іх ганарар яшчэ ў 1807 г. Пасля падзелу Рэчы Паспалітай Тадэвуш Чацкі паклікаў яго ў Крамянец, аднак адтуль ён хутка вярнуўся ў Варшаву. У 1806 г. Багуслаўскі заключыў з ім пастаяннае пагадненне, на аснове якога Шлянцоўскі з часткі балета Лядуа, што быў распушчаны, арганізаваў новы, меншы па колькасці ўдзельнікаў і больш зладжаны ансамбль з 16 танцоўшчыкаў. Толькі часткова ў сваей працы ён апіраўся на ўзоры XVIII ст., а імкнуўся ўвесці ў танец народныя элементы, якія, аднак, успрымаў сентыментальна ці гратэскна. Ім пастаўлены балеты «Танец горцаў» да п'есы «Кракавяне і горцы», а таксама «Балет жняцоў», «Млынары» і г. д., якія Багуслаўскі ахарактарызаваў як «кароткія, але чароўныя». З ростам папулярнасці Шлянцоўскі імкнуўся запрашаць на працу і замежных артыстаў, каб стварыць карпарацыю балета, якая магла б ставіць вялікія балетныя спектаклі. Першая пастаноўка балета Шлянцоўскага адбылася 1.11.1806 г. У сувязі з фінансавымі цяжкасцямі 1.9.1808 г. Багуслаўскі распусціў свой калектыў, і Шлянцоўскі перасяліўся разам з ім у Плоцк, дзе працягваў выступленні. Дачка Шлянцоўскага таксама была танцоўшчыцай. (Я. Шванкоўскі. С. 29, 34, 50, 336; А. Мілер. С. 44; Ст. Дамброўскі. С. 40; Л. Галамбеўскі. С. 329; М. Карасоўскі. С. 176; В. Багуслаўскі. Т. 4. С. 98; Б-ка. Рук. 139.)

130. ШТРОЎБЛ (Штробель, Штробл): мастак і дэкаратар слонімскага тэатра. Мабыць, яго можна ідэнтыфікаваць з аўстрыйскім дэкаратарам з тым жа прозвішчам. З 1.9.1776 да 1.2. 1777 г. атрымоўваў месячную плату ў 10 дукатаў. Пасля гэтага, напэўна, адразу ж пакінуў Слонім. (Б-ка. Рук. 139.)

131. ШЧУЦКАЯ: спявачка слонімскай оперы, нанятая ў 1780 г. На 1.3.1778 г. каса гетмана завінавацілася ёй тры дукаты, якія былі «вернуты пану Данесі». У 1784 г. яе месячная плата складала чатыры дукаты, такую ж суму атрымоўвала і ў наступныя гады. (Б-ка. Рук. 124, 139.)

132. ЭКЕРАЎНА I: танцоўшчыца слонімскага балета. З 1.6.1777 г. атрымоўвала ў месяц адзін дукат, а ў 1784 г.— чатыры, да мая 1785 г.— тры дукаты, а да жніўня — пяць. На 1.1.1782 г. гетманская каса была вінавата ёй адзін дукат. (Б-ка. Рук. 139.)

133. ЭКЕРАЎНА II: танцоўшчыца слонімскага балета. Несумненна, сястра названай вышэй, выступала пазней яе (пасля 1778 г.). Каса гетмана на 1.1.1782 г. была ёй вінавата шэсць дукатаў. Напэўна, неўзабаве пасля гэтага яна пакінула Слонім, таму што ў далейшых спісах на атрыманне платы яе прозвішча не ўпамінаецца. (Б-ка. Рук. 139.)

134. ЮЗЭФА: спявачка слонімскай оперы. Атрымоўвала з 1.9.1776

да 1.3.1778 г. месячную плату ў тры дукаты і яшчэ два дукаты «на сталаванне»(Б-ка. Рук. 139.)

135. ЮСТЫНА: у 1790 г. танцоўшчыца слонімскага балета. У 1791 г. выступала ў Дубне. (Б-ка. Рук. 139.)

136. ЯН: трубач слонімскага аркестра. З 1.9.1776 да 1.3.1778 г. атрымоўваў штомесяц дзевяць дукатаў. У больш позніх плацежных спісах не лічыцца. (Б-ка. Рук. 139.)

137. ЯНСКІ: спявак слонімскай оперы. З 1.9.1776 да 1.3.1778 г. атрымоўваў плату ў шэсць дукатаў. У 1780 г. спяваў у оперы «Тэлемак» («Тэлемах»). Пэўна, неўзабаве пасля гэтага пакінуў Слонім. (Л. Бэрнацкі. Т. 2. С. 307; А.Мілер. С. 52; Б-ка. Рук. 139.)

138. ЯНЧЫК: музыкант слонімскага аркестра. З 1.9.1776 да 1.8.1777 г. зарабляў 24 злотых у месяц, затым, да 1.3.1778 г.,— па 30 злотых. У пазнейшых спісах на атрыманне грошай не лічыцца. (Б-ка. Рук. 139.)

ДАДАТАК 2

РАХУНАК КРАЎЦА І АГУЛЬНЫЯ ВЫДАТКІ

на касцюмы для гастроляў слонімскага балета ў Дубне ў 1790 г.

1. Матэрыялы, заказаныя краўцом Лейбкам, каб пашыць балетныя касцюмы для гастрольнай паездкі ў Дубну 22 лістапада 1790 г.

Для балета «Млынар» з белага адамашку:

	зл./гр.	
10 гарнітураў мужчынскіх, гн. з.: сурдуты, камізэлькі, штаны падшытыя — кожны па 6 злотых	60	00
10 гарнітураў дамскіх з кафтанам кароткім, падшытым, ліфчык з каракуля на кітовым вусе, спадніца на бартоўцы — кожны па 8 злотых	80	00
Для балета «Дэзерцір»:		
2 амазонкі з зялёнага адамашку, г. зн.: верхняя камізэлька з кітовым вусам, спадніца на бартоўцы з жоўтай аблямоўкай з штучнага золата і гузікамі — кожная па 10 злотых	20	00
8 касцюмаў мужчынскіх, г. зн.: сурдут з зялёнага адамашку з пунсовымі абшлагамі, каўнер і галун з адамашку, камізэлька і белыя штаны, 2 пары з адамашку, а 6 пар з шалону з гузікамі — кожны па 8 злотых	64	00
4 касцюмы дамскія, г. зн.: кафтан кароткі з зялёнага адамашку з кітовым вусам, каўнер і галун з пунсовага адамашку, белая спадніца з шалону на бартоўцы з беражком з пунсовага адамашку ўнізе — кожны па 5 злотых	20	00
10 партупеяў, абцягнутых белым каракулем, кожная па 15 грошаў	5	00
2 рамяні карабінавыя, абцягнутыя белым каракулем	1	00
2 багата аздобленыя шалі, пашытыя, напханыя, з кутасамі—кожны па 1 злотаму	2	00
10 эпалетаў з белага адамашку на бартоўцы не ўлічваюцца		

Для «Дзікага балета»:

7 гарнітураў мужчынскіх, г. зн.: кароткі пінжак з чорнага адамашку, абшлагі, каўняры і галуны, камізэлькі і штаны з тафты ружовага колеру, аздобленыя чорнай і белай тасёмкай, — кожны па 16 злотых	112	00
9 гарнітураў дамскіх, г. зн.: кафтан кароткі з чорнага адамашку, абшлагі, каўняры, галуны, камізэлька і спадніца з тафты ружовага колеру, аздобленыя чорнай і белай тасёмкай, спадніца на бартоўцы, ліфчык з белага каракулю з кітовым вусам — кожны па 18 злотых	162	00
4 касцюмы мужчынскія з палатна цялеснага колеру, камізэлька з рукавамі, штаны, пояс на бартоўцы, аздоблены вузкай белай тасёмкай, шапачка, сцягнутая ззаду тонкай зялёнай тасёмкай, з пругкім казырком, пер'е з зялёных лісцяў з адамашку на бартоўцы — кожны па 12 злотых	48	00
4 плашчы ў складкі з жоўтага каракулю без рукавоў з белай махрой з шарсцяной ніткі, непадшытыя — кожны па 4 злотых	16	00
3 плашчы з чорнага каракулю з рукавамі з белым шлякам унізе, на ім планеты з чорнага каракулю — кожны па 4 злотых	12	00
1 касцюм святара і фрак, камізэлька, штаны з чорнага каракулю, падшытыя	8	00
2 гарнітуры камінара з кароткім пінжаком з чорнага каракулю, штаны падшытыя, капюшон непадшыты, пояс на бартоўцы — кожны па 5 злотых	10	00
3 гарнітуры для д'яблаў з чорнага каракулю, непадшытыя, г. зн.: кароткі пінжак, рэйтузы, панчохі, рукавіцы, капюшон на галаву з рагамі і хвост — кожны па 6 злотых	18	00
1 касцюм рымскі з белага каракулю, г. зн.: кароткі кафтан з рукавамі і шырокай аборкай на бартоўцы, рэйтузы, панчохі і плашчык без рукавоў	8	00
1 касцюм з чорнага каракулю, г. зн.: штаны і кароткі кафтан з рукавамі і падбіўкай, шырокая аборка на бартоўцы	6	00
1 касцюм з чорнага каракулю, г. зн.: кароткі кафтан з рукавамі і падбіўкай, шырокая аборка і спадніца на бартоўцы, ліфчык з белага каракулю з кітовым вусам	6	00
3 шырокія і доўгія плашчы з чорнага каракулю без рукавоў і падбіўкі — кожны па 2 злотых	6	00
1 капялюш рабінаўскі новы і 6 капялюшоў саламяных, абцягнутых чорным каракулем з вузкай чорнай тасёмкай і аблямаваных па краях — кожны па 15 грошаў	3	15
5 капялюшоў саламяных, абцягнутых тафтой ружовага і белага колеру і абшытых бантамі, — кожны па 15 грошаў	2	15
1 сукенка арлекіна, г. зн.: кароткі кафтан з рукавамі на палатне і спадніца на бартоўцы, абшытая тонкай зялёнай стужкай	54	00

Перароблена са старога адзення:

Камзол атласны блакітны для Мацея	6	00
Халат шэрага колеру з тафты для Палюсіі	4	00
Блузка-пасалянка з атласу ружовага колеру з кітовым вусам і спадніца, абшытая чорным бантам, для Кацярыны	8	00
Кароткі кафтан з тафты ружовага колеру з белай аблямоўкай, камізэлька з кітовым вусам і спадніца на бартоўцы з белага шалону, абшытая бантамі ружовага колеру, для Анастазіі (?!)	10	00
Сурдут з зялёнай тафты і штаны з белай тафты на бартоўцы, абшытыя бантамі ружовага і белага колеру, для Тамашыка	6	00
Ліфчык з тафты ружовага колеру з кітовым вусам, рукавы з белага каракулю для Крысціны	8	00
Верхні камзол з тафты ружовага колеру з белымі бантамі, камізэлька, штаны з белага шалону і пояс з белай тафты, абшытай бантамі ружовага колеру, для Францішка	14	00
Перароблены для «Каралеўскага балета»:		
3 мужчынскія сурдуты з камізэлькамі верхнімі і штанамі для Івашкі, Мацея і Ежага — кожны па 3 злотых	9	00
3 кароткія спадніцы для Крысціны, Анастасіі і Юстыны — кожная па 3 злотых	9	00
3 новыя ліфчыкі з белай тафты з кітовым вусам — кожны па 3 злотых	9	00
2 мужчынскія гарнітуры для пантамімы, г. зн.: штаны і кароткі шырокі кафтан з вялікімі гузікамі з белага шалону, з падбіўкай — кожны па 4 злотых	8	00
Сума, што належыць краўцу Лейбку, складае	815	—

2. Пералік кошту выдаткаў на балетныя касцюмы перад гастролямі ў Дубне, складзены ў снежні 1790 г. у Слоніме

Палатно прускае 40 аршынаў па 32 грошы	42	20
За фарбу для фарбавання гэтага палатна	31	00
За фарбу для фарбавання зброі, тэатральных рэчаў і касцюмаў	21	20
Адамашак пунсовы 41,5 аршына па 80 грошаў	110	20
белы 163 — « — па 70 — « —	380	10
зялёны 80 — « — па 70 — « —	186	20
чорны 69 — « — па 70 — « —	161	00
Шалон белы 43 3/4 аршына па 75 грошаў	109	00
Каракуль белы 100 1/4 аршына па 20 грошаў	66	25
такі ж 3 3/4 — « — па 22 — « —	2	22,5
чорны 190 3/4 — « —па 18 — « —	114	13
жоўты 22 3/4 — « — па 18 — « —	13	19
такі ж 26 — « — па 20 — « —	17	10
Тафта ружовая 178 1/4 аршына па 1 злотаму і 15 грошаў	267	11
Сукно сіняе 1 2/4 аршына па 4 злотых	6	00
зялёнае 1 аршын па 4 злотых	4	00
саламянага колеру 1 аршын па 4 злотых	4	00
чырвонае 1 аршын па 4 злотых	4	00

аранжавае 1 аршын па 4 злотых	4	00
белае 1 2/4 аршына па 4 злотых	6	15
пунсовае 1 2/4 і 1/8 аршына па 12 злотых	19	15
Бартоўка 254 аршыны па 18 грошаў	152	12
Шатландскае палатно 2 кавалк: па 14 злотых 15 грошаў	29	00
тое ж 1 кавалак	16	00
тое ж 8 кавалкаў па 17 злотых	136	00
тое ж 4 кавалкі па 18 злотых	72	00
тое ж 1 кавалак	19	00
Кітовы вус 4 1/8 фунта па 6 злотых	24	22,5
Гузікі вялікія 14 тузінаў па 20 грошаў	9	10
малыя 38 — « — — « —	25	10
драўляныя 73 — » — па 3 грошы	7	09
Кручкі 8 тузінаў па 3 грошы	00	24
Шоўк папялісты 1 1/2 лота	00	20
ружовы 2 лоты па 40 грошаў	2	20
блакітны 1 3/4 лота	2	10
белы 3/4 лота	1	00
зялёны 2/4 лота	00	20
Стужка белая 754 аршыны па 2 грошы	50	08
тое ж 224 — » — па 1,5 — »—	11	06
тое ж 25 — » — па 3 —» —	2	15
тое ж зялёная 53 1/2 аршына па 4 грошы	7	04
тое ж блакітная 33 — » — па 4 — » —	4	12
тое ж 24 1/2 — » — па 3 — » —	2	14
тое ж чорная 434 — » — па 4,5 — » —	65	03
тое ж 118 — » —па 4 — » —	15	22
тое ж 75 — » — па 3 — » —	7	15
Стужка ружовая з тафты для бантаў 117 аршынаў па 9 грошаў	35	03
белая 50 — » — па 7— » —	11	20
Ніткі белыя 42 маткі па 15 грошаў	21	00
шэрыя 20 — » — па 15 — » —	10	00
чырвоныя 50 — » — па 8 — » —	13	10
карычневыя 22 — » — па 10 — » —	7	10
тое ж 27 — » — па 8 — » —	7	06
тое ж 62 — » —па 4 — » —	8	04
Карункі белыя,ператканыя сярэбранай ніткай, 7 штук па 5 злотых	35	00
тое ж, гладкія, 1 штука	7	00
Шоўкавыя панчохі для мужчын 4 пары па 14 злотых	56	00
тое ж для жанчын 8 —» — па 9 1/2 — » —	76	00
Чорныя панчохі з вярблюджай шэрсці 3 пары па 3 злотых і 20 грошаў	11	00
Белыя баваўняныя панчохі 4 пары па 3 злотых	12	00
тое ж большага памеру 1 пара	3	15
Белы баваўняны начны каўпак — 5 па 2 злотых	10	00
Маскі для арлекіна —3	6	00
Круг, шыньён і 9 падушачак для прычосак	126	00
Плюмажы белыя валасяныя — 10 па 24 грошы	8	00

Англійскія падэшвы для ботаў — адна пара	6	00
Чырвоная скура для туфляў 4 кавалкі і 1 для абцасаў	21	15
Шэрая скура для ботаў 6 кавалкаў па 7 злотых і 15 грошаў	45	00
Капелюшы саламяныя — 4 штукі па 1 злотаму	4	00
Капелюшы саламяныя — 10 штук па 2 злотых	20	00
Ніткі для абцягвання гэтых капелюшоў	00	08
Аблямоўка 12,5 аршына па 2 3/4 злотага	34	10
Для пяці параў рукавоў буф з аблямоўкай пані Грабэнбаўэр	5	00
Для шапачкі з ружовай тафты, аздобленай шырокай зялёнай лентай	00	15
Для вырабу 8 пар манжэтаў са шлякам для ўніформы па 3 грошы	00	24
Для бляхара Зельмана за 8 пар кайданаў з яго бляхі	29	18
Англійская фланель для падкладкі пад гэтыя кайданы 1 аршын	2	00
Краўцам за шыццё балетных касцюмаў па гэтаму спісу	815	00
Пазументніку для вырабу парыкоў для «Дзікага балета» з чорных шарсцяных нітак — 12 аршынаў па 2 злотых	24	00
Яму ж для вырабу махры з белых шарсцяных нітак да жоўтых плашчоў з каракулю — 58 аршынаў па 2 злотых	116	00
Сума выдаткаў на балетныя касцюмы склала	3827	14

З М Е С Т

Научно-популярное издание

Техоновецкий Анджей

МИХАИЛ КАЗИМИР ОГИНСКИЙ
И ЕГО «УСАДЬБА МУЗ» В СЛОНИМЕ

Минск, издательство «Беларусь»
На белорусском языке

Навукова-папулярнае выданне

Цеханавецкі Анджэй

МІХАЛ КАЗІМІР АГІНСКІ
І ЯГО «СЯДЗІБА МУЗАЎ» У СЛОНІМЕ

Рэдактар *Г. П. Касцялецкая*
Мастак *В. П. Масцераў*
Мастацкі рэдактар *В. В. Кузьмічова*
Тэхнічны рэдактар і камп'ютэрная вёрстка *С. Л. Сармант*
Карэктары *Р. П. Іваненка, Л. Р. Кузьміна, А. Р. Маліноўская, Л. П. Жыткавец*

Выданне падрыхтавана да друку на камп'ютэрнай сістэме выдавецтва «Беларусь»

Падпісана да друку з арыгінал-макета 25.05.93. Фармат 84×108 1/32. Папера афсетная. Гарнітура тып Таймс. Афсетны друк. Ум. друк. арк. 9,24. Ум. фарб.-адб. 9,87. Ул.-выд. арк. 10,94. Тыраж 7 000 экз. Заказ 5427.

Ордэна Дружбы народаў выдавецтва «Беларусь» Міністэрства інфармацыі Рэспублікі Беларусь. Ліцэнзія ЛВ № 2. 220600, Мінск, праспект Машэрава, 11.
Друкарня «Перамога». 222310, Маладзечна, вул. В. Таўлая, 11.